

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav etnologie

**Bakalářská práce**

Anna Habancová DiS. art.

**Folklor nebo folklorismus? Regionální a lokální realita v prostředí jižní  
Moravy**

Folklore or folklorism? Regional and local reality in the surroundings of South  
Moravia

Praha 2021

Vedoucí práce: doc. PhDr. Lubomír Tyllner, CSc.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného či stejného titulu.

Ve Veselí nad Moravou dne 17. května 2021

.....

Anna Habancová

## **Poděkování**

Velmi ráda bych poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce, doc. PhDr. Lubomíru Tyllnerovi, CSc., za vstřícný přístup, trpělivost, ochotu a cenné rady, dále také Mgr. Matěji Kratochvílovi PhD. za jeho konzultace a připomínky. V neposlední řadě všem respondentům a také svojí rodině a všem svým blízkým za podporu při studiu.

## Abstrakt

Pojmy folklor a folklorismus byly opakovaně definovány v různých encyklopediích a odborných studiích (*Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, Hans Moser, Herman Bausinger aj.), avšak hranice mezi jejich konkrétními projevy se stírají, jsou často vágní a nezřetelné. Bakalářská práce zaměřená zejména na lidovou hudbu se pokusí ukázat na rozdíly mezi autentickými, spontánními projevy, a naopak hudební kulturou získanou „z druhé ruky“ prostřednictvím školy, medií či folklorních souborů. Ukáže rozdíl mezi lidovou hudbou prezentovanou na pódiih oproti spontánně projevované hudbě mimo pódia, při různých neformálních příležitostech a v rámci specifických sociálních kontextů, v nichž se projevy tradiční hudby odehrávají. Osobní zkušenosti z této oblasti v propojení s metodou kvalitativního výzkumu provedenou ve vybraných regionech, lokalitách a v rozhovorech s nositeli hudebních tradic i s laickým folklorním publikem by měly přinést data k analýze zmíněného prostředí a následně závěry z této analýzy plynoucí.

**Klíčová slova:** Lidová hudba, jižní Morava, folklor, folklorismus, autenticita, etnomuzikologie

## **Abstract**

The terms folklore and folklorism have been repeatedly defined in various encyclopaedias and professional studies (Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend, Hans Moser, Herman Bausinger, etc.), but the boundaries between their specific manifestations are blurred, often vague and indistinct. The bachelor's thesis, focusing mainly on folklore music, tries to show the differences between authentic, spontaneous expressions and, conversely, musical culture obtained "second-hand" through school, media or folklore ensembles. It shows the differences between folklore music presented on stages and traditional folklore music spontaneously 3 manifested outside the stage, which takes place on various informal occasions and within specific social contexts. Data for the analysis of the mentioned environment and subsequent conclusions from this analysis should be provided by personal experience in this area in connection with the method of qualitative research conducted in selected regions, localities and in interviews with bearers of musical traditions as well as with lay folklore audiences.

**Keywords:** Folklore music, South Moravia, folklore, folklorismus, authenticity, ethnomuzikology

# Obsah

1 Úvod.....	1
2 Teoretická východiska.....	2
2.1 Etnomuzikologie jako disciplína.....	2
2.2. Historie etnomuzikologie.....	3
2.3 Tradiční hudba, lidová píseň a problém definice.....	5
2.4 Shrnutí.....	6
3. Terén a výzkumná otázka.....	7
3.1 Lokalita.....	7
3.2 Pojetí tradice.....	8
3.3. Tradiční hudba.....	10
3.4 Sociokulturní aspekt etnomuzikologického výzkumu.....	12
4. Metodologie.....	15
4.1 Etnomuzikologický výzkum.....	15
4.2. Virtuální výzkum.....	18
4.3 Další užité metody.....	18
5. Analytická část.....	22
5.1. Respondenti.....	22
5.2. Jevištní a mimojevištní performance.....	23
5.3 Lidová hudba a gender.....	31
5.4 Lidová hudba jako komunikace.....	32
5.5. Lidová hudba, emoce, vkus.....	34
5.6. Zhodnocení výzkumu.....	35
6 Závěr.....	38
7 Seznam použité literatury.....	39
8 Seznam on-line zdrojů.....	42
Příloha 1: Dotazník.....	I
Příloha 2: Seznam oslovených cimbálových muzik.....	III
Příloha 3: Fotodokumentace.....	IV

# 1 Úvod

Sousloví „moravský folklor“ v kontextu lidové hudby vyvolává v laické, ale i odborné veřejnosti různé dojmy, obrazy a představy. Tato abstrakce a různorodost představ mě inspirovala k výzkumné otázce bakalářské práce věnované tomuto tématu, konkrétně lidovému muzikantovi z oblasti strážnického Dolňácka. Pokusím se přiblížit jeho osobnost, charakter, vnímání tradice jako faktoru ovlivňujícího jeho téměř každodenní činnost a také jeho socio-kulturní prostředí v kontextu hry na lidový nástroj či zpěvu lidových písní. Na rozdíl od jiných etnomuzikologických studií je tato práce spíše kulturně-antropologickou sondou do života lidového muzikanta a/nebo zpěváka.

Vzhledem k celosvětové situaci (pandemie Covid-19) v průběhu psaní této práce jsem byla nucena poněkud za chodu se přizpůsobovat různým omezujícím nařízením, za nichž tato práce vznikala. Pro tento výzkum jsem zvolila dvě hlavní metody výzkumu: virtuální analýzu, která svým způsobem nahradila původně plánované zúčastněné pozorování a polo-strukturovaně formovaný dotazník, který nahradil velkou část rozhovorů. Tento dotazník byl vytvořen na základě četby stěžejních děl z oboru etnomuzikologie a byl rozeslán mezi členy pěti cimbálových muzik z města Strážnice a jeho okolí. Sesbírala jsem data v terénu čítajícím asi pět lidových muzik z této oblasti a data následně zanalyzovala, porovnála s vlastní hypotézou a vyvodila z nich závěry. V konečné reflexi poukazují na plusy a mínusy zvolených technik či na chyby, kterých jsem se dle svého názoru dopustila. Všechny překlady obsažené v této práci jsou mými vlastními.

## 2 Teoretická východiska

V této kapitole se budu zabývat teoretickým aparátem zvoleným pro své téma. Při výběru teorií a metod jsem kladla důraz na různorodost přístupů. V první podkapitole definuji etnomuzikologii jako samostatně stojící oblast bádání s důrazem na základní koncepty této vědy. Je nutno vzít na vědomí, že teorií je opravdu značné množství a mnoho z nich, i z těch zde citovaných, mají svá další vysvětlení, komentáře a definice. V takových případech jsem se ale pokusila obsáhlé texty zkrátit a citovat jen jejich hlavní myšlenku. V další podkapitole stručně shrnuji přístupy etnomuzikologie v dějinách, tedy jakými vývojovými cestami sama etnomuzikologie prošla. V kapitole závěrečně se pokusím o zúžení teoretického profilu směrem k mému předmětu bádání, budu tedy konkrétně demonstrovat teorii týkající se tématu této práce.

### 2.1 Etnomuzikologie jako disciplína

Etnomuzikologie jako vědecký obor nabízí badateli velké množství úhlů pohledu, kterými lze na obor etnomuzikologie nahlížet a případně je využít při řešení témat spojených s tradiční hudbou. Jako jedni z mnoha badatelů, kteří se pokusili definovat předmět etnomuzikologického zájmu Harris M. Berger a Ruth M. Stonie v *Theory for Ethnomusicology*<sup>1</sup> definují badatelský zájem etnomuzikologie slovy: „*Pokud je popis alespoň částečně interpretativní, obecně platí, že interpretativní a analytická práce souvisí s interpretací v tom smyslu, že většina etnomuzikologů se snaží buďto porozumět množině významů, které jsou aktuální pro účastníky výzkumu, nebo popsat sociální fenomén, který hraje roli v jejich životě. Např.: tato píseň má v sobě jakýsi tichý vztek (a proč se lidé nechávají touto náladou vzteku unést), že např. tento žánr je hrdým dokladem naší etnické identity, nebo že tyhle písně propůjčují nový hlas ženám v naší kultuře atd. Tto jsou různé podoby smyslů a významů, kterými se interpretativní a analytická etnografie nejčastěji zabývá.*“ A dále: „*Předmětem analýzy badatele může být např. dynamika výrazů hudebníků a zpěváků v rámci interakce při představení, vzorce chování a jednání ve městě nebo regionu, nebo nejvýraznější prvky globalizace či sociální proměny jevů v kontextu minulosti.*“<sup>2</sup> Ke vztahu teorie a dat poznamenávají: „*V tomto smyslu se teorie snaží popsat sociální svět, ne jeho detailní podrobnosti, nýbrž jeho vzorce, struktury a jeho dynamiku.*“ A dále: „*V rámci přípravy terénu*

<sup>1</sup> BERGER, Harris. Merle., & STONE, Ruth. (2019). *Theory for Ethnomusicology: Histories, Conversations, Insights*. Abingdon on Thames: Routledge. s. 4.

<sup>2</sup> Tamtéž.



## 2.2. Historie etnomuzikologie

Počátky etnomuzikologie spojujeme se jménem Johna Ellise, který je autorem studie *On the Musical Scales of Various Nations*. Jakožto fyzik prováděl tonometrická měření na různých exotických hudebních nástrojích a také na arabských a indických tóninách. Je také autorem tzv. centové soustavy, která dělí půltón na sto stejných dílů, jejichž pomocí je schopen zaznamenat jakýkoliv netypický modus.<sup>3</sup> Samotný pojem etnomuzikologie zavedl Jaap Kunst, definoval jej jako: „...veškerou kmenovou i lidovou hudbu a všechny druhy západní umělecké hudby.“<sup>4</sup> Historie etnomuzikologie se rovněž dotknul Alan P. Merriam v knize *The Anthropology of Music*: „Kořeny etnomuzikologie se obvykle datují do 80. a 90. let 19. s toletí, kdy aktivita v této oblasti začala studiemi prováděnými převážně v Německu a Americe a tyto dva aspekty etnomuzikologie se objevily téměř najednou. Na jedné straně byla skupina vědců, kteří věnovali velkou část své pozornosti studiu hudebních zvuků a kteří měli tendenci zacházet se zvukem jako s izolátem, tedy jako se systémem, který funguje podle jeho vlastních vnitřních zákonů. K tomu se přidalo hledání konečného původu hudby, které částečně vycházelo z tehdejšího teoretického myšlení, především v souvislosti s konceptem klasické sociální evoluce. Jak se sociální evoluční myšlení postupně měnilo v myšlení britské heliotické školy a později v rakouské Kulturhistorische Schule, začal se objevovat koncept celosvětové difúze, hledání konce a začátku pokračovalo, ale přidalo se také hledání konkrétních původů v geograficky definovaných oblastech. Přibližně ve stejnou dobu začali další badatelé, ovlivnění do značné míry americkou antropologií (...) studovat hudbu v jejím etnologickém kontextu. Zde nebyl kladen důraz ani tak na strukturní složky hudebního zvuku, jako spíše na roli, kterou hraje hudba v dané kultuře a jaké jsou její funkce v širší sociální a kulturní struktuře lidí.“<sup>5</sup> Studium hudby jako izolovaného systému se ale úplně nevyplácí, jak píše Rice : „Spoužitím tohoto rámce uvažování etnomuzikologové zjistili, že jedna z jejich hlavních

---

<sup>3</sup> ELLIS, John. (1885). *On the Musical Scales of Various Nations*. Journal of the Royal Society of Arts 33. s. 485 — 27.

<sup>4</sup> KUNST, Jaap. (1959). *Ethnomusicology. A Study of the Nature of Ethnomusicology, Its Problems, Methods and Representative Personalities to hic his Added a Bibliography*. The Hague: Musicologica.

<sup>5</sup> MERRIAM, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. s. 3–4.

*metod pro porozumění hudbě, tedy transkripce zvuku do evropské hudební notace a její následná analýza s použitím evropského aparátu hudební teorie (intervalů a modů, meter a rytmiů, témbřů, struktur a forem) mohou sice přinést etický popis hudby, který je možná užitečný pro srovnávací účely, ale nikdy emické, kulturně poučené porozumění tomu, jak hudební tradice funguje z perspektivy těch, kteří onu hudbu dělají.“<sup>7</sup>*

## 2.3 Tradiční hudba, lidová píseň a problém definice

Protože základ mého výzkumu tvoří tradiční hudba a její součást lidová píseň, je potřebné položit si otázku, co vlastně tradiční (lidovou) hudbou myslíme. V rámci české lidové písňe se terminologickou kategorizací zabýval Lubomír Tyllner: *„Různé mohou být i čistě teoretické přístupy k problematice definování tradiční hudby a projevů, které jsou pod tento pojem v celé šíři zahrnovány. Objevujeme je zejména při pokusu o odpověď na jednu ze základních otázek, totiž: Čeho se máme dovolat pod pojmem lidová píseň, co tím rozumíme?“<sup>8</sup>*. Dle Tyllnera existují tři základní možnosti pro přístup ke studiu lidové hudby: *„1. Můžeme pátrat po prapodstatě, esenci nějaké věci nebo jevu, můžeme se ptát, co je podstatou toho či onoho, co je pravou lidovou písní. (...) Podle některých teorií (např. Georg Götsch) touto esencí je to, co bylo na počátku, a to, co zároveň zůstává na konci. Tedy cosi stálého a nadčasového. Takový postoj v podstatě posiluje romantické teorie kladoucí akcent na stáří, anonymitu, absenci umělecké kultury a kolektivu původního básnictví. (...) Tento názor – jak se později ukázalo – však spíše uškodil definování tradiční hudby, neboť se zde projevila značná proměnlivost v povaze a chování hudebních produktů, a proto ani idea takového pojetí nemohla být uspokojivě naplněna. 2. Nominalistický přístup staví otázku odlišně. Nesnaží se vypátrat podstatu, esenci, ale definuje předmět zájmu především podle toho, jak je slovu v daném kontextu rozuměno. Jde tedy o typickou sémantickou konvenci, jejímž výsledkem je shoda na určitém významu. Není již hledána podstata, ale do popředí se dostává chování hudby i otázka nositelů této hudební kultury. (...) Definice lidové písňe se tak přesunuje do definice skupiny, která je jejím nositelem.“<sup>9</sup>* Pro mou práci se nejlépe hodí třetí typ a definice L.

<sup>7</sup> V literatuře v českém jazyce se dějinami etnomuzikologie obsáhle zabývá Dušan Holý: *Etnomuzikologie (Hudební folkloristika)*. In: Lébl, Vladimír a Polednáček, Ivan (eds.) *Hudební věda III. Historie a teorie oboru, jeho světový a český vývoj*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1988, s. 779–822. Stručněji Lubomír TYLLNER: *Tradiční hudba. Hledání kořenů*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., s. 92–97.

<sup>8</sup> TYLLNER, Lubomír: *Tradiční hudba – problém definice*. In: BLAHŮŠEK, Jan a JANČÁŘ Josef (eds.). (2008). *Etnologie – současnost a terminologické otazníky*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, s. 35.

<sup>9</sup> Tamtéž.

Tyllnera: „3. Zatímco v předešlém případě šlo o konvenci a shodu (jakýsi návrh) vědců, jak čemu rozumět, třetí způsob definování je závislý na tom, jak informané používají dané slovo. Je zřejmé, že se tedy nejedná o názor (konvenci) odborníků, ale o jakousi terénní realitu. Můžeme se tedy ptát hudebníků a zpěváků, co oni sami rozumí pod pojmem tradiční nebo lidová hudba. A zde se často stává, že terénní realita, její jazykový úzus mohou být v rozporu s deklarací odborníků, nebo minimálně jsou si prostě vzdáleny. Může se stát, že naše vědecké pojmy a historicky platné definice se nepřekrývají. A zde někde leží i náš definiční problém.“<sup>10</sup>

## 2.4 Shrnutí

Ve své bakalářské práci se zabývám především studiem hudebnosti lidového muzikanta v oblasti jižní Moravy, konkrétně mikroregionu Strážnicko. U oslovených členů jednotlivých cimbálových muzik chci provést šetření opírající se jednak o výše popsaná teoretická východiska, a rovněž nebo především o vlastní každodenní zkušenosti a zkušenosti jiných hudebníků a muzik s tradiční hudbou. Práce tedy kombinuje různé přístupy, ale akcent je položen na vnímání tradiční hudby jejich nositeli (interprety) s ohledem na lidovou hudbu jako determinační prvek chování a komunikaci jejich účastníků<sup>11</sup>. Možnosti záznamové techniky, rozvíjející se minimálně od dob Edisovova fonografu<sup>12</sup> mi prostřednictvím analýzy videozáznamů a dotazníkového šetření umožní generovat konečná zjištění z pozice badatelky již bez zapojení respondentů.

---

<sup>10</sup> Tamtéž.

<sup>11</sup> TYLLNER, L. Hudební instrumentář. In: Tyllner, Lubomír (ed.) 2014. *Velké dějiny zemí Koruny české*. Praha: Paseka.

<sup>12</sup> Základní záznamová technika byla prostřednictvím fonografu a dále prostřednictvím nahrávací akce zvané Pathé uplatňována u nás již od počátku 20. století. O tom podrobně Tyllner (2001), Procházková (2012), Kratochvíl (2009) v publikacích, jejich součástí jsou digitalizované nahrávky nejstarších záznamů české, moravské, lužicko-srbské, slovenské a podkarpatské lidové hudby.

### 3. Terén a výzkumná otázka

Tato kapitola je pojata jako přiblížení a konkretizace tématu v časoprostorovém kontextu bádání. První podkapitola definuje lokalitu prováděného výzkumu, zaměřuje se na specifika terénu a částečně také přibližuje témata jiných výzkumů, které byly v této lokalitě prováděny. V další podkapitola pokračuje v přiblížení terénu, nikoliv však z pohledu geografického, ale spíše sociálního – v této části práce vlastně odhaluji, proč jsem se rozhodla toto téma zpracovat, dalo by se také říct, že se pomocí juxtapozice několika faktů snažím poukázat na případné otazníky, které evokovaly celou řadu otázek a na jejichž základě jsem hledala stále další informace, i když to znamenalo, že otazníků nebude ubývat, ale spíše naopak. Další podkapitolou je definice tradiční hudby v českém prostředí, tedy výčet definic, se kterými ze všech zmíněných souzním nejvíce. Poslední součástí této kapitoly je konkretizace povahy daného výzkumu, snaha o jakési shrnutí mého přístupu ze širší perspektivy. V této kapitole zmíním ještě další důvody, které mě vedly k výběru tohoto tématu.

#### 3.1 Lokalita

Lidová hudba jižní Moravy je pro folkloristy a etnomuzikology dlouhodobě mimořádně přitažlivým sběratelským a badatelským terénem. Fakt, že lidové písně této oblasti tvoří náplň mnoha písňových sbírek a zpěvníků,<sup>13</sup> je pravděpodobně důsledkem méně výrazného zasažení průmyslovou revolucí. To přispělo k zakonzervování podoby lidové hudby v podstatně delším časovém úseku a do jisté míry archaická podoba lidové hudby jižní Moravy přetrvává (třebaže v nových historických a sociálních podmínkách) až do dnešní doby. Hudební stránkou lidové hudby Moravy se zabýval již Leoš Janáček.<sup>14</sup> Pravděpodobně nejrozsáhlejší a nejvýznamnější výzkum v této oblasti prováděl Dušan Holý, a to konkrétně v mikroregionu Hornácko. Jeho práce *Problémy vývoje a stylu lidové hudby* obsahuje velmi důslednou analýzu hry

---

<sup>13</sup> SUŠIL, František. ed. (1998): *Moravské národní písně: s nápěvy do textu vřaděnými*. Praha: Argo.

PAJER, Jiří. (1986): *Marie Procházková (1886 – 1986): Zpěvačka ze Strážnice. Hodonín: Okresní kulturní středisko*.

KUŘÍMSKÝ, Viktor. ed. (2015). *Zpěvník lidových písní ze Ždánicka*. Ždánice: Albert.

POPELKA, Pavel. (1995). *Příběhy v písní vyzpívané: lidové balady z moravských Kopanic*. Břeclav: Moraviapress.

JANÁČEK, L. ed. (1899). *Národní písně moravské nově nasbírané*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění.

HRABALOVÁ, Olga. (2000). *Lidové písně z Kyjovska a Ždánicka*. Kyjov: Město Kyjov.

<sup>14</sup> Do druhého svazku *Národních písní moravských v nově nasbíraných* vydaných Janáčkem spolu s Františkem Bartošem (1899–1901) Janáček vložil obsáhlou studii *O hudební stránce národních písní moravských* (s. I–CXXXVI).

### 3.2 Pojetí tradice

Ke komplexnímu pochopení mého výzkumného problému je třeba zmínit ještě jednu skutečnost. Na webových stránkách Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici<sup>15</sup> (NÚLK) se dočteme: *„Tradiční a lidová kultura tvoří nedílnou součást kulturního dědictví každé země. Ministr kultury České republiky od roku 2001 každoročně uděluje vynikajícím lidovým výrobcům titul Nositel tradice lidového řemesla, jímž veřejně oceňuje jejich práci. Toto ocenění vychází z projektu, který UNESCO nazvalo ‚Žijící lidské poklady‘. Jeho cílem je zachovat tradiční řemesla, kterým hrozí zánik, zdokumentovat jejich postupy a předávat tyto dovednosti dalším následovníkům. Tento projekt navazuje na dokument UNESCO nazvaný ‚Doporučení k ochraně tradiční lidové kultury‘, jenž vybízí státy, aby věnovaly zvýšenou péči dosud živému kulturnímu dědictví. Ministerstvo kultury České republiky přijalo tyto podněty a v českých podmínkách byl zahájen projekt nazvaný ‚Nositelé tradice lidových řemesel‘. Přípravou nominací na tento titul je pověřen Národní ústav lidové kultury ve Strážnici, jenž shromažďuje dokumentaci k jednotlivým návrhům. Podle zpracované metodiky je pak předává k projednání nominační komisi jmenované ministrem kultury. Kandidáti, kteří jsou navrženi na ocenění, musí prokázat komplexní znalosti svého oboru a vynikající kvalitu zhotovovaných výrobků. Současně se hodnotí také jejich činnost v oblasti prezentace a popularizace dané výroby, stejně jako snaha o to, aby předávali své znalosti dalším zájemcům a pokračovatelům. Titul je udělován u příležitosti zahájení Národních dnů evropského kulturního dědictví, které pořádá Sdružení historických sídel Čech, Moravy a Slezska. V současné době patří mezi jeho držitele 4 desítky lidových řemeslníků z Čech a Moravy. S udělením titulu Nositel tradice lidového řemesla je spojeno propůjčení ochranné známky Nositel tradice, a to prostřednictvím licenční smlouvy jednotlivým výrobcům. Další podrobnosti na [www.lidovaremesla.cz](http://www.lidovaremesla.cz).“<sup>16</sup>*

<sup>15</sup> Národní ústav lidové kultury vznikl profesionalizací a rozšířením kanceláře národopisných slavností původně jako Krajské středisko lidového umění (KSLU) v r. 1956, postupným vývojem dostalo r. 2003 podoby dnešního Národního ústavu lidové kultury. Dostupné na: <https://www.nulk.cz/historie-nulk/> nebo v: UHLÍKOVÁ, Lucie. ed. (1997). *Od folkloru k folklorismu: slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury. s. 228—229.

<sup>16</sup> Dostupné: <http://www.nulk.cz/nositele-tradice/>

Akt udílení cen je záležitostí pouze hmotného kulturního dědictví. Je tedy možné toto ocenění dostat např. za vyšití kroje nebo za malovanou keramiku. Kdybychom však vzali v úvahu skutečnost, že by se cena tohoto typu měla být udělována také v rámci nehmotného kulturního dědictví, a to právě v oblasti lidové hudby, tedy hudebníkům, kteří jsou právě tak nositeli lidové tradice, jak bychom potom definovali onu tradici jako tu správnou, původní?<sup>17</sup> Jinými slovy, kdo by rozhodl a podle jakých parametrů, který hudebník je oním nositelem tradice a kdo ne a jaké faktory by tuto volbu ovlivňovaly? Čím tedy by byl neoceněný hudebník, který by byl označen jako nevhodný pro toto ocenění, ale který zároveň lidovou hudbu provozuje?

Tyto otázky nás vedou směrem k polemice nad tím, co je vlastně tradice a čím se konkrétní lidová píseň nebo lidová instrumentální skladba může označit jako dostatečně autentická? Této oblasti výzkumu se věnoval kulturní antropolog Joseph Grim Feinberg, který prováděl šetření v letech 2010–2012 v rámci kolektivu tanečního souboru Hornád (Košice, Slovensko). Ve své knize *Vrátit' folklór ľuďom* píše: „*Je nepravděpodobné, že by kdokoliv, kdo se kdy snažil dosáhnout authenticity, považoval tuto úlohu za jednoduchou. V podstatě jde o to, že obrovskou překážkou je už jen samotná snaha dosáhnout authenticity, protože fakt, že se lidé o něco snaží, je vede k uvažování, jak jejich činnost vypadá před jinými lidmi. K porovnání: autentická aktivita se obvykle vnímá jako aktivita, kterou vykonáváme bez toho, abychom o ní uvažovali. Snaha o dosažení authenticity naznačuje, že si připravujeme prostředky k jejímu dosažení, přičemž autentická aktivita se obvykle chápe jako cíl sám o osobě, ne jako prostředek k dosažení něčeho jiného. Prosazení authenticity znamená, že ji musíme představit nějakému publiku. Jenomže autentická aktivita by se neměla před nikým vystavovat, jelikož se má provádět jen pro potřebu a potěšení toho subjektu, který ji vykonává. Měla by prostě být tím, čím je, bez námahy. Hledání authenticity znamená, že nějaký druh objektu vyhlásíme za autentický. Ale už jen touto samotnou snahou vystavíme autentický objekt neautentickému světu. Když bychom to měli posoudit podle nejčastěji zmiňovaného kritéria authenticity, vypadá to, že authenticity může dosáhnout jen ten, který se nesnaží jí dosáhnout. Možná je celé toto úsilí od začátku odsouzené k neúspěchu. Mnoho lidí má pocit, že neautenticita představuje problém, a navzdory tomu udržují na základě těchto pocitů a navzdory mizivosti naděje, že tomuto stavu uniknou.*“<sup>18</sup> Tento myšlenkový koncept částečně definuje zaměření mého výzkumu, minimálně alespoň specifikuje výběr respondentů podle

<sup>17</sup> Ref. Blahůšek a Jančář (2008). s. 35.

<sup>18</sup> FEINBERG, Joseph. G. (2018). *Vrátit' folklór ľuďom*. Sociologický ústav. s. 17.

stylu jejich hudby.

### 3.3. Tradiční hudba

Problematicke tradiční hudby věnoval obsáhlou publikaci Lubomír Tyllner. Tradiční hudbu definuje následovně: „*Pojem tradiční hudba dnes nevymezujeme pouze konkrétními hudebními produkty, jako jsou píseň, hudba, hudební nástroj. Tradiční hudba vytváří celek ve spojení s projevy tradice v nejširším slova smyslu, ve spojení se sociální situací, prostředím a dalšími zřeteli, jejichž součástí se stává. Díváme se na ni v součinnosti s aktem zpívání, hraní, tancování, tedy v souvislosti s chováním, funkcemi a významy tradiční hudby sdílenými jejich aktéry.*“<sup>19</sup> Logicky nás proto napadá definování tradice jako samostatné výzkumné otázky: „*Tradici definujeme jako předávání kulturních hodnot z generace na generaci. Tradice je projevem kontinuity a integrity společenství; je důkazem vztahu k minulosti a přetrvávání minulosti v současnosti. Tradice vzniká mnohogeneračním hodnotícím procesem jednotlivců, skupin obyvatelstva i celých národů a má značný význam pro zachovávání kulturních hodnot.*“ (...) „*Tradice přispívá k plynulosti vývoje tím, že mírní vývojové skoky a zvraty a stává se podmiňující součástí kulturního dědictví hmotného, duchovního i sociálního, které nové generace dědí, recepují nebo se také proti nim bouří. Je to proces do značné míry neuvědomělý, imanentní, vyvolaný podmínkami společenského, kulturního, ekonomického i politického života a zpětnou vazbou k minulosti (tradici) společenství. Vznik nových tradic je permanentním procesem, jehož jsme svědky i aktéry.*“<sup>20</sup> Z těchto myšlenek může vznikat dojem, že pojem tradice a tím spíše pojem tradiční hudba může být cosi fluidního, amorfního, nejasného, co v očích každého jedince či v kontextu každého sociálního prostředí může znamenat něco jiného. Proto dodávám další Tyllnerův komentář: „*Stejně tak si ‚svou‘ tradici (pocit tradičnosti) odlišně vymezují různá sociální prostředí. Pojem tradice rovněž funguje v pasivním, statickém smyslu jako něco, co je zde, co nelze měnit, aniž by bylo nutné ptát se, proč tomu tak je. Tradice proto znamená nejen stabilitu a hodnotu, ale i rezervovanost v chování a rozhodování na úkor obvyklých normativních řešení. Tradice se tak může stát, zpravidla krátkodobě, projevem nebo iniciátorem procesů retardačních.*“<sup>21</sup>

V rámci zmíněných teoretických konceptů se tedy dostáváme k tématu tradice v lidové hudbě: „*Tradice v lidové hudbě vytváří periodizační problém, neboť není vždy snadné určit*

---

<sup>19</sup> TYLLNER, Lubomír. *Tradiční hudba: hledání kořenů*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2010. s. 18.

<sup>20</sup> Tamtéž.

<sup>21</sup> Tamtéž.

*poměr stylových vrstev, jejich stylovou a časovou posloupnost. Tradice je především cenzorem, sítem, nikoli tvůrcem nových folklorních produktů. Folklornímu tvůrci vymezuje prostor, poskytuje základ pro výběr prověřených elementů. Proto, i když je síla tradice značná, výsledný folklorní produkt je stejně ovlivňován také jedinečností a invencí lidového tvůrce, který prvky vymezené tradicí převádí do nového folklorního tvaru.“<sup>22</sup>*

Tohoto teoretického konceptu bych se ráda v rámci své práce držela. Pokud je tradice jen jakousi esencí v tvorbě lidových hudebníků, pouhým kořením v pokrmu aktuální tvorby žijící generace, kde potom nacházíme hranice mezi starým, zděděným, původním, autentickým a novým, kreativně vytvořeným, přidaným, inovačním? Jsme to my, kdo můžeme tuto hranici jasně určit a vyhodnotit, nebo jsou to samotní lidoví umělci? Pokud bychom my měli určovat, čeho se budeme držet a kde najdeme odpovědi? Pokud by to byli umělci sami, budou vnímat tuto hraniční čáru stejně? A v čem bude jejich vnímání spočívat, z čeho budou čerpat při této kategorizaci? Tyto otázky nezamýšlím jako výzkumné, ostatně ptát se umělců samotných či sama sebe na odpovědi by bylo troufalé. Spíše zmiňuji tyto koncepty proto, aby bylo patrné, že s těmito pojmy dnes zacházíme každodenně zcela běžně, užíváme jich, ale když bychom se zamysleli nad jejich pravým významem, rázem se pojmy posunou mnohdy za rámce našeho vědění a jen těžko bychom hledali jasné definice či významy. Je tedy nutno je vnímat ne jako konstantní, neměnnou situaci, nýbrž jako neustále proměnnou jednotku na poli bádání, ale i běžného, reálného života a tento proměnný koncept neustále brát v potaz, pozorovat a přizpůsobovat se mu v počinech i jednání. K proměnám tohoto pojmu ještě dále: „*Tradice není vymezitelná historickými, žánrovými ani stylovými hranicemi. Tradice může mít v životě společenství stabilizující význam a současně být jevem dynamickým, neboť jedna její součást zaniká na úkor nové.*“<sup>23</sup> A dále: „*Není vždy ale snadné určit, zda se ten či onen jev stal součástí tradice, nebo se jí vzdálil, stejně tak jako zůstává otázkou, zda existují nějaké přechody z jedné tradice do druhé nebo do jaké míry jsou hranice mezi tradicemi uzavřené či prostupné, popřípadě kde vůbec tyto hranice leží.*“<sup>24</sup>

### 3.4 Sociokulturní aspekt etnomuzikologického výzkumu

Nyní se nám otevírá ještě jiná perspektiva výzkumu, naznačená již v samotném úvodu této práce. Hudebně vzdělaný etnolog/etnoložka často přirozeně směřují k obsahu hudebnímu,

---

<sup>22</sup> Tamtéž.

<sup>23</sup> Tamtéž.

<sup>24</sup> Tamtéž.



a tato analýza by byla nepochybně zajímavá a přinesla by řadu podnětů ke zkoumání. Například: přesné rytmické označení strážnického tance *danaj*, jehož rytmické nuance jsou velmi individuální a odvíjí se od cítění každého interpreta zvlášť, stejně jako od samotného místa, kde je tento tanec předváděn. Ve Strážnici je pomalejší v poměru k obci Petrov, necelé čtyři kilometry vzdálené a sousedící.

Ale ještě zajímavější a zásadnější se mi jeví zkoumání těchto tradičních jevů v kontextu antropologicko-sociálním, čili hudební lidovou kulturu chápat jako součást jakéhosi širšího systému, kolektivu, komunity, jako entitu koexistující s okolním děním a tím pádem se zajímat také o okolnosti této koexistence, vnitřní vztahy, podmínky, drobné jevy atd. Tyllner tuto perspektivu naznačuje: „*Tradiční hudební kultura je označení nejen pro lidovou hudbu samotnou, ale i pro chování lidového společenství ve vztahu k hudbě. Jazykově poněkud neobratné tradiční hudební kultura v etnomuzikologické praxi dnes zastupuje pouhé tradiční hudba, přičemž příčné významové a obsahové konotace náležející širšímu označení tradiční hudební kultura zde zůstávají zachovány.*“<sup>25</sup> A dále: „*Etnomuzikologie zkoumá nejen vlastní hudební produkt, ale i způsob jeho existence, sociokulturní kontext, akt zpěvu a hry na nástroj v interakci, která se rozvíjí mezi hudebníky, zpěváky a společenstvím.*“<sup>26</sup>

Ve spojitosti s touto zkoumanou oblastí považuji za vhodné zmínit teorii Ervinga Goffmana v knize *Všichni hrajeme divadlo*<sup>27</sup>. Goffman vychází z předpokladu, že náš život prožíváme jako herci, bereme na sebe role a chováme se, jako bychom stáli na jevišti před zraky diváků: „*Působení čili expresivita jedince (a tím i jeho schopnost vyvolat dojem) zjevně zahrnuje dva radikálně odlišné typy tvorby znaku: vyjádření, které předává, a vyjádření, jež si z něj ostatní berou. První obsahuje verbální symboly a jejich náhražky, které užívá nesporně a výhradně k předání informace, o níž ví, že ji on sám i druzí s těmito symboly spojují. To je komunikace v tradičním a úzkém slova smyslu. Druhý zahrnuje širokou škálu jednání, jež mohou ostatní pokládat za příznačné pro daného člověka a o němž mohou předpokládat, že takto jedná z jiných důvodů, než je předání informace. (...) Pripustíme-li, že člověk v přítomnosti druhých situaci nějakým způsobem definuje, nesmíme pominout ani to, že ostatní bez ohledu na svou zdánlivou pasivitu budou situaci rovněž aktivně definovat, a to prostřednictvím své reakce na dotyčného a prostřednictvím všech kroků, které vůči němu podniknou.*“ A dále: „*Mám-li to vše shrnout, předpokládám, že jednotlivec má v okamžiku, kdy*

---

<sup>25</sup> Tamtéž.

<sup>26</sup> Tamtéž.

<sup>27</sup> GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě*. Přeložil Milada MCGRATHOVÁ. Praha: Portál, 2018. Str. 14.

Goffmanova teorie je pro téma této práce velmi příhodná. Je totiž otázkou, jak probíhá příprava tradičních lidových umělců na vystoupení a co všechno k tomuto vystoupení patří, aby působilo věrohodně a autenticky, jak jej popisuje i J. Feinberg. Co všechno patří k divadlu, které hrají tradiční lidoví umělci při představování svých lidových písní? Co se děje, když se připravují na jeviště, oblékají si speciální kroj, jakou roli či masku na sebe berou a s čím tyto pocity mají spojené či čím mají definované, a co se děje potom, co z jeviště odejdou? Co na tomto jevišti odkládají, když se z něj vracejí zpět do šatny, balí si své hudební nástroje a převlékají se z krojů zpět do každodenního oblečení? Jsou to stále ty stejné osoby, které mají prostě jen víc tváří? Jsou i v takovém případě nositelé tradic? Nebo je to jen v momentě, kdy přímo hrají a zpívají a potom, spolu se zabalením nástrojů do futrálu, zaniká i toto „nositelství“? I tento aspekt zahrnul do své teorie Goffman a představil jej jako pojem fasáda (*front*): „*Bude výhodné označit jako fasádu (front) tu část jednotlivcova představení, která slouží obecným a ustáleným způsobem k výkladu situace pro ty, kdo představení sledují. Fasáda je tedy standardní výrazové vybavení, které jednotlivec záměrně či mimoděk během svého výkonu užívá.*“<sup>28</sup> Za povšimnutí stojí právě dichotomie výrazů „záměrně“ a „mimoděk“. Autor tedy nedefinuje, jestli je toto převzetí role směrem k divákům způsobeno záměrně, nebo je to pro aktéra přirozená součást dění, nad kterou nepřemýšlí a stává se tak automatickou. Pojem „fasáda“ tak autor rozšiřuje na „osobní fasáda“ (*personal front*): „*Užijeme-li termínu „scéna k označení jevištních součástí výrazového vybavení, pak můžeme termín „osobní fasáda“ (personal front) vyhradit pro označení dalších částí výrazového vybavení, které nejlépe identifikujeme se samotným účinkujícím a které, jak přirozeně očekáváme, budou účinkujícího následovat kamkoliv. Do osobní fasády můžeme zahrnout odznaky úřadu či hodnosti; oblečení, pohlaví, věk...*“<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Tamtéž.

<sup>29</sup> Tamtéž.

## 4. Metodologie

Záměrem této kapitoly je podrobný popis vybraných metod, postupů a způsobů zpracování tématu. Domnívám se, že se jedná o nejvíce univerzální kapitolu z celé práce. V první části popíši etnomuzikologický výzkum ve své ryzi, tradiční podobě, opět se zde opřu o významné autority tohoto oboru a zakotvím v jejich teoriích. Dále budu pokračovat podkapitolou o vizuálním výzkumu, jenž je metodou nikoliv hojně, ale přece jen užívanou při bádání v oblasti etnomuzikologie, a v poslední podkapitole zmíním ty metody, které se mi z nějakého důvodu nehodí ani do jedné z podkapitol předešlých.

### 4.1 Etnomuzikologický výzkum

V úvodu se opět vátím ke kategorizaci Bruna Nettla, který povahu etnomuzikologického výzkumu dělí na: „(1) *srovnávací studium hudebních systémů a kultur* (v zásadě muzikologická aktivita), (2) *komplexní analýza hudební kultury jedné společnosti* (v zásadě antropologická), (3) *studium hudby jako systému* (činnost související s lingvistikou nebo sémiotikou), (4) *studium hudby v kultuře nebo jako kultury, případně hudby ve svém kulturním kontextu s technikami odvozenými z antropologie* (často nazýváno jako ‚antropologie hudby‘) a (5) *historické studium hudby mimo hudbu západní – klasickou s užitím přístupu historiků, specialistů na oblastní studia a folkloristů*.“<sup>30</sup>

K výzkumu v etnomuzikologii lze přistupovat ještě z mnoha dalších perspektiv. Objekt mého studia např. velmi dobře charakterizuje odstavec ze zmíněné publikace T. Rice: „*Etnomuzikologický výzkum totiž dává přednost studiu hudby jakožto sociálnímu projevu, tedy jakožto performanci vycházející z jednotlivců a provozované jednotlivci, kteří vždy jednají v rámci skupin sjednocovaných určitými sociálními vztahy a sdíleným kulturním poznáním. Tyto vztahy a toto poznání mohou spočívat ve společném jazyce a kulturním dědictví, území, způsobu vlády, ekonomickém systému a dalších institucích, nebo mohou záviset na dobrovolném sdružování založeném na sdílených činnostech, zájmech, zálibách, hodnotách nebo přesvědčeních.*“<sup>31</sup> V případě, že je tedy předmětem studia hudba jakožto sociální projev, budou i zvolené metody mít charakter spíše antropologicko-etnologický než muzikologický. Jinými slovy, analýzou hudebního záznamu zkoumaných hudebních těles se v této práci zaobírat nebudu. Sociální projev je poněkud amorfni pojem, pro který je třeba něco, co lze

---

<sup>30</sup> NETTL, B. (2015). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions* (3rd ed.). University of Illinois Press. s. 5.

<sup>31</sup> Ref. RICE (2020): s. 41.

označit jako sociální cit či empatie: „*Pro terénní výzkum je nepochybně zapotřebí mít i notnou dávku něčeho, co se dá jen těžko změřit, kvantifikovat či naučit, a co bychom mohli označit jako ‚sociální cit‘. To znamená, že badatel musí umět navázat kontakt a musí být schopen hovořit s představiteli různých – třeba i hodnotově velmi odlišných – společností či subkultur, musí mít jistou dávku kuráže a nenechat se odradit při prvním neúspěchu, zároveň však musí disponovat také pudem sebezáchovy.*“<sup>32</sup>

Při rozhovoru s hudebníky, kteří hudbu berou jako součást života téměř od svého dětství, kteří se ji naučili od svých předků a je pro ně samozřejmostí, bude sociálního citu zapotřebí právě kvůli snaze o kategorizaci jejich výpovědí a kvůli snaze o analýzu jejich chování, jednání a výpovědí. Věcí, které vnímáme jako samozřejmé a přirozené se nám přece jen popisují hůře než ty, které mají pro nás racionální zdůvodnění. Pozice samotného etnografa/antropologa hraje v takové situaci tedy nemalou roli: „*Moderní antropologie naopak uznává, že výzkumník je ve své etnografii vždy nutně přítomen: svoji osobnost a pozici nemůže uzávorkovat, měl by ji ovšem reflektovat a explicitně sebe sama kontextualizovat, tedy podrobně uvést všechny okolnosti výzkumu, které mohou podobu výsledné etnografie ovlivnit. V současnosti se v rámci terénního výzkumu věnuje mnohem větší pozornost osobě samotného etnografa. Protože antropolog je vlastně tím, kdo je sám o sobě výzkumným nástrojem, etnografie jako proces je osobnostně velmi náročnou činností a etnografie jako výsledek je osobností výzkumníka nutně ovlivněna. Tato reflexivita pak někdy ústí až v díla, která se více zaměřují na osobní prožitek výzkumu ze strany etnografa, než o výsledky výzkumu samotného (srov. např. Rabinow 2007). Nárok na explicitní popis procesu výzkumu, vyjasnění pozice etnografa a jeho postavení v mocensko-politických vazbách však z etnografie již nikdy nezmizel.*“<sup>33</sup>

Na základě těchto tvrzení je třeba zmínit, že moje osoba v roli výzkumníka ve společenství mých respondentů nebude zřejmě naprosto objektivní, tedy ‚outsiderská‘. V obou těchto hudebních kolektivech mám blízké rodinné příslušníky a je to asi deset let, co jsem poprvé sedla k nástroji mezi tyto muzikanty a hrála s nimi na pódiu, jevišti či pro zábavu ve společnosti. Vzhledem k výše popsanému tedy připouštím, že ani mé otázky zřejmě nebudou objektivní, ani zřejmě výpověď respondentů nebude naprosto objektivní, separovaná od jejich či mé osobnosti, tedy taková, jako bych byla neznámou osobou. To nepovažuji za překážku v konání výzkumu právě se zmíněnými respondenty, ale právě naopak věřím, že tato vzájemná

<sup>32</sup> BUDILOVÁ, Lenka J. (2015). Metodologické aspekty terénního výzkumu. In: TOUŠEK, Laco. (eds.): *Kapitoly z kvalitativního výzkumu*. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni. s. 16—17.

<sup>33</sup> Tamtéž.

obeznámenost může vést spíše k větší otevřenosti v odpovědích, angažovanosti ve výzkumu atp. Se stejnými problémy se potýkala také Lenka Krátká, která prováděla výzkumy mezi námořníky, přičemž jeden z nich byl její otec: „*Na druhé straně jako dcera námořníka jsem ve vztahu ke zkoumané komunitě do značné míry byla ,insider(ka)’. V některých případech tito muži skutečně souhlasili s rozhovorem právě proto, že jsem dcera námořníka, navíc námořníka, kterého osobně znali. Díky tomu mě bývalí námořníci po určitém čase začali vnímat jako někoho, kdo mezi ně svým způsobem patří. Navíc, co bylo ještě důležitější, často viděli paralelu mezi mým životem a životy svých dětí, které prošly stejnou zkušeností dětí otce – námořníka. A většina z nich, jak ukázaly interpretace nahraných interview, cítí vůči svým dětem jistý ,dluh’ za to, že se jim v dětství příliš nevěnovali (Krátká 2011, 74–75). Takže konstelace ,rodič-dítě’ vedla k navázání určitého vztahu důvěry mezi mnou a narátory.*“<sup>34</sup>

Použití metod považuji za zdařilé ve zmiňované publikaci *Když výzkum, tak kvalitativní. Serpentinami bádání v terénu*: „Zásadní součástí výzkumu je zvolená metodologie. Věnujeme-li se proměnám postavení a vlivu duchovních ve společnosti ve 20. století, nemusíme se omezovat jen na historické prameny (jak tomu je pro starší období); využít lze zejména metodu oral history. Přesto prvním, většinou nejdostupnějším pramenem jsou kroniky dané lokality, a to obecní, školní, farní i soukromé. Ve Věteřově na studium těchto pramenů navazovaly strukturované a polostrukturované rozhovory s respondenty, přičemž některé z nich volně přecházely v rozhovory neformální. U některých starších informátorů pak byl také použit narativní rozhovor (Hendl 2008, 176), který byl nutný pro respondentovo uvědomění časové posloupnosti. Právě díky rozhovorům, které neměly zcela pevnou strukturu, se mi jako badatelce otvíraly další otázky vhodné ke zkoumání. Tyto nestrukturované formy měly za následek volné ,nabalování’ (metoda ,sněhové koule’ – Hendl 2008, 150) respondentů – nejednalo se však o přímý dotaz na další osobu, ale o vyplynutí vhodného respondenta z rozhovoru.“<sup>35</sup>

## 4.2. Virtuální výzkum

---

<sup>34</sup> KOSTRHOUNOVÁ, Daniela. Výzkumy mezi katolickými kněžími (sonda do problematiky). In: PAVLÁSEK, Michal a Jana NOSKOVÁ. ed. (2013). *Když výzkum, tak kvalitativní: serpentinami bádání v terénu*. Brno: Masarykova univerzita, s. 124.

<sup>35</sup> Tamtéž.

Vzhledem k současné zdravotní situaci ve světě (epidemie Covid-19) je nemožné provozovat terénní výzkum způsobem, jaký by tato práce standardně vyžadovala. Proto bylo nutné přizpůsobit jednotlivé metody vnějším okolnostem a podmínkám. Pojem virtual fieldwork použili autoři knihy *Shadows in the Field*: „*Neexistuje žádné ‚tam‘, kam bychom se měli vydat. Některé z našich metaforických terénních výzkumů bychom možná měli dělat z domu zpoza obrazovek našeho počítače, sledováním televizního programu, poslechem rádiového přenosu atd., všechny technologie, které lze zahrnout do výzkumných metod nazýváme ‚virtuálním terénním výzkumem.‘*“<sup>36</sup> Virtualita je podle autorů technologické zprostředkování lidské interakce a také technicky sdělovaná tvořená realita. Proto tedy analýza on-line videí s tematikou hudebního folkloru jižní Moravy se stala jednou z mých metod výzkumu. Jako příklad této teorie autoři uvedli tři případové studie. První z nich je výzkum, jehož hlavní náplní je analýza hudby v televizní show, druhá je výzkum, při kterém badatel analyzuje nahrávku rozhovoru, aniž by zkoumal výpověď informátora, nýbrž analyzuje hudbu, kterou informátor k rozhovoru pustil do pozadí. Třetí je výzkum hráče na sitar, který svou techniku nabyt díky videím na internetu, která ho zavedla mezi síť hráčů na tento nástroj, v rámci které si vyměňují své zkušenosti, pořádají on-line koncerty, lekce hry na tento nástroj, sdílení notových partů. Náplň tohoto výzkumu se tedy stočila spíše k analýze struktury této sítě, webových stránek atp.

#### 4.3 Další užité metody

Při analýze videonahrávek postupuji metodou synchronních poznámek a postřehů generovaných v rámci opakovaného poslechu jednotlivých záznamů (jakési „*postřehy do zápisníku*“). K tomuto způsobu analýzy nacházím oporu opět v publikaci *Shadows in the Field*: „*Provádí se terénní výzkum. Provedení terénního výzkumu je velmi smysluplný proces, který etnomuzikologové definují. A psaní o terénním výzkumu/etnografii/poznámkách je často součástí procesu opakovaného provádění terénního výzkumu.*“<sup>38</sup> A dále: „*Úvahy o etnografickém psaní často opomíjejí texty, které jsou vytvořeny v terénu – tzv. terénní poznámky. Tyto ‚fieldnotes‘ jsou pro mnoho etnomuzikologů základním aspektem poznání; jsou nejen rozhodující při určování toho, co víme, ale také ilustrující proces, jak se dozvídáme to, co*

---

<sup>36</sup> BARZ, Gregory. ed. (2008). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford University Press. s. 90.

<sup>38</sup> Tamtéž.

víme. V této kapitole navrhuji, aby terénní poznámky byly součástí procesu, který obojí, interpretaci i reprezentaci, zkoumá a analyzuje z perspektivy my vs. oni.“<sup>39</sup> Sám autor zde rozebírá terénní poznámku v následujícím odstavci: „Terénní poznámky – často osobní a nedůležité, zapomenuté a chybějící archivy a sbírky terénních materiálů málokdy – pokud vůbec – zaujmou důležité místo v oblasti zájmu etnografů. Proč se tedy soustředit na něco tak světského, jakou jsou terénní poznámky – čmáranice v časopisech, hojné seznamy vztahů a jmen v kartotékách, rychle psané poznámky ve zkratce na kousky papíru, rychlý a špinavý notový záznam či text písňe, poznámky z jeviště? Proč vlastně, když jsou poznámky zatím vzdáleny zkušenostem terénního výzkumu?“<sup>40</sup> A dále: „Terénní poznámky mohou být kritické, ať už implicitně, nebo explicitně, v rámci probíhajícího analytického procesu terénního výzkumu. Jakmile je však terénní poznámka napsána, vstupujeme do nového procesu tlumočení. Tento proces, pokus o pochopení osobní a sociální zkušenosti, mění pohledy a vztahy na zážitky.“<sup>41</sup> Jak v konfrontaci s tímto tvrzením pracovat se situací, kdy určité okamžiky performance jsou jedinečné a jediné právě v onu chvíli, neopakovatelné a tím pádem i nezařaditelné a neklasifikovatelné? Výhodou virtuálního terénního výzkumu, konkrétně analýzy videonahrávek, je možnost znovupřehrávání daného okamžiku a možnost hlubší analýzy. Nevýhodou je pak ztráta atmosféry daného místa, mimoděk zaznamenané útržky rozhovorů, náhodná setkání či metoda snowball, která je v jistém smyslu velmi omezená. Terénních poznámek se zastává i J. Reichel: „Užíváme poměrně málo standardizované způsoby získávání informací. Ty však na rozdíl od kvantitativního postupu přinášejí údaje poměrně různorodé, převážně neformalizované, stěží okamžitě navzájem srovnatelné, utříděné. Proto tedy můžeme zkoumat jen omezený počet objektů. Těmito údaji většinou bývají například naše vlastní (terénní ‚polní‘) záznamy, přepisy poznámek z pozorování a rozhovorů, video a audionahrávky, fotografie, dále knihy, úřední dokumenty, deníky, korespondence apod., vše, co nám přibližuje zkoumaný problém.“<sup>42</sup>

Další metodou jsou rozhovory. Jelikož nebylo možné tyto rozhovory provádět živě, byla jsem nucena využít metody krátkých, polostrukturovaných dotazníků a v rámci dělení rozhovoru na formalizovaný a neformalizovaný<sup>43</sup> jsem se snažila držet zásady „pokládat otevřené, jasné a srozumitelné narativizující otázky, které nutí respondenta k dlouhé a rozvinuté odpovědi.“. Jak dále píše L. Jirka: „Je známo, že respondenti vyjadřují v naracích

<sup>39</sup> Tamtéž.

<sup>40</sup> Tamtéž.

<sup>41</sup> Tamtéž.

<sup>42</sup> REICHEL, Jiří. (2009). *Kapitoly metodologie sociálních výzkumů*. Praha: Grada, Sociologie. s. 66.

<sup>43</sup> Ref. PAVLÁSEK, NOSKOVÁ (2013): str. 104.

Při tvorbě otázek pro svou práci jsem bezprostředně vycházela jednak z metodologie uvedené ve výše citované literatuře, ale zároveň také z hluboce subjektivního a citově velmi zabarveného vlastního vztahu k moravské lidové hudbě. Dalo by se tvrdit, že jsem si sama sebe představila v roli respondenta a tvořila otázky tak, jak bych na ně sama chtěla odpovídat. Tímto způsobem jsem dospěla i k takovým, na které bych sama odpovědět nedokázala, ale své respondenty jsem v tomto případě nešetřila, a podobné otázky do dotazníku zařadila. Tato míra subjektivity v tvorbě usnadňuje práci výzkumníka, je jakýmsi odrazem vztahu ke studovanému či zkoumanému tématu a přemýšlím také o tom, zda je možné, aby výzkumník pracoval s tématem, ke kterému žádný vztah nemá. Na druhou stranu ale připouštím, že právě ona míra subjektivity v této situaci může být napadnutelná a zpochybnitelná v rámci teorie zkoumání „vlastního“ terénu. Jako jednu ze zásad kvalitativního výzkumu však definuje J. Reichel: „*Při kvalitativním přístupu býváme se zkoumaným problémem (situací) obvykle v intenzivním a dlouhodobějším kontaktu. Většinou se nejedná o týmovou práci, tzn. ‚klíč‘ ke zkoumání, které často zahrnuje specifickou osobní zkušenost, má jen samotný badatel. Jde o samostatnou, individuální činnost.*“<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Ref.: REICHEL (2009): str. 66



## 5. Analytická část

Pátá kapitola již pracuje s konkrétními daty z terénu. Současně je také nejvíce osobní a nejvíce umělecká. Je rozdělena do několika částí, přičemž první část je popis procesu výběru respondentů, práce s nimi, snaha o zhuštěný popis týkající se nálady a atmosféry, která při sběru dat panovala. Názvy dalších částí představují již jen jakési rámce, do kterých jsem se snažila zachytit hlavní pointu výpovědí respondentů. Při tom jsem kladla důraz na zachycení spíše podstatného z hlediska teorie a jakési vlastní hypotézy, než kvantitativně zodpovězeného a v odpovědích opakovaného. Tento postoj je čistě subjektivní a věřím, že výsledek analýzy stejných dat by mohl být v očích jiného badatele značně odlišný. Myslím ale, že právě to je devíza celé mé práce. V závěru této kapitoly se však snažím o naprostou objektivitu a (konstruktivní) kritiku získaných dat včetně zvolených metod, stejně jako poukazuji na aspekty, které vznikly až při samotném bádání či na takové postupy, které byly zvoleny opravdu dobře a jejichž užití se v tomto případě osvědčilo.

### 5.1. Respondenti

Mým kritériem pro výběr respondentů byl společenský geografický prostor, a to konkrétně jihomoravské město Strážnice. Dlouho jsem přemýšlela, jak vnímat situaci, že mnohé strážnické muziky mají ve svých řadách členy, kteří buď už ve Strážnici nebydlí, nebo v ní ani nikdy nebydleli, přesto jejich seskupení nese v názvu „*Strážnická cimbálová muzika*“. Nakonec jsem se však rozhodla tento fakt opomenout či spíše se soustředit na to, že se hudebníci ztotožňují s názvem tělesa bez ohledu na to, kde zrovna žijí. Jinými slovy, otázku osobní identity a vztahu k bydlišti či rodnému městu jsem v této práci nezohledňovala. Druhým přirozeným kritériem byla skutečnost, aby byl dotyčný hudebníkem, zpěvákem nebo obojím v rámci interpretace lidové hudby ve strážnické muzice. Ve snaze o neformálnost v rámci výzkumu. („*Výsledkem zůstává, že chceme-li se do hloubky zkoumaného prostředí skutečně dostat a nezůstat pouze na povrchu, nemůžeme k respondentům přistupovat příliš formalizovaně – takové jednání by po několika natáčeních s různými respondenty hrozilo tím, že budeme vnímat další respondenty pod jedním úhlem pohledu, upravovat vlastní jednání této představě a na jejím základě se k nim chovat.*“<sup>45</sup>)

V rámci mého výzkumu jsem se poprvé setkala s velmi vzácnou situací. Užití metody snowball jsem nejprve vůbec neměla v plánu. Vytipovala jsem si konkrétní strážnické lidové

---

<sup>45</sup> Tamtéž.

muziky (ve Strážnici působí v současné době 6 hudebních těles, pro svou práci jsem oslovila 5 z nich). Jak píše Rice: „*Skvělí hudebníci žijí ve všech společnostech. Tito hudebníci tvoří hudbu značného intelektuálního, uměleckého a kulturního významu, která si zasluhuje odbornou pozornost jak sama o sobě, tak kvůli tomu, co nám může sdělit o tom, proč a jak jsou lidé muzikální.*“<sup>46</sup> Bez mého přičinění se však sami oslovení muzikanti začali ozývat s prosbou, jestli mohou dotazník předat dál, např. takovým hudebníkům, kteří v daném tělese působí příležitostně, nebo i takovým, kteří nejsou členy žádného konkrétního seskupení, jsou hudebníci, které občas někdo osloví na výpomoc atd. Této situaci jsem tak dala volný průchod, je to však třeba brát v úvahu, neboť jejich přístup k celé situaci nemůže být tak zainteresovaný.

Sběr dat tak probíhal asi po dobu jednoho měsíce. V průběhu tohoto procesu jsem se setkala s velmi nadšeným přístupem respondentů. Můj vlastní pocit byl, že je bavilo tato témata řešit, mnohé odpovědi nabíraly rozsahu odstavců či stránek, někteří odpovídali konkrétními hudebními díly, citáty, literaturou, historickými fakty. Často se také stávalo, že vedoucí oslovených muzik si ověřovali, kolik členů již odpovědělo a kteří to byli, či spíše kteří ještě neodpověděli. Někteří respondenti mi psali, že si z vyplňování udělali celovečerní program a bylo pro ně zajímavé zamyslet se nad součástí jejich života z této perspektivy, pro mnohé to také byla prý dost těžká úloha. Celkový přístup respondentů bych shrnula jako velmi zodpovědný. Následná analýza dat je tedy analýzou třinácti textových souborů vyplněných hudebníky na základě zaslané struktury. Data jsem pro lepší orientaci shrnula do určitých podkapitol.

## 5.2. Jevištní a mimojevištní performance

Prvním a stěžejním zjištěním této práce po analýze všech sesbíraných dat byla problematika rozdílu mezi performancí na jevišti a performancí mimo něj. Jediný respondent zmínil, že mu nezáleží na tom, jestli hraje na pódiu, nebo ne, drtivá většina však vyjádřila, že hra na jevišti se liší od té v rámci zábavy či hry mimo pódium. Na hraní na pódiu je třeba se dokonaleji připravit nejen proto, že mnohdy (např. při souhře s tanečním souborem) je na hru navázaná spousta dalších akcí a podnětů. Pocity při hře na jevišti jsou zpravidla tréma, nervozita, zodpovědnost, zároveň zde může chybět tolik ceněná spontánnost. Zároveň je toto pódiové hraní vnímáno jako kratší prostor k předvedení „*toho, co umíme*“. Hra se stává reprezentativnější, mnohdy je tato situace spojena s očekáváním, že muzika zahraje repertoár ze

---

<sup>46</sup> Ref. RICE (2020): s. 91.

svého regionu a blízkého okolí (těžko si např. představit, že by strážnická cimbálová muzika na folklorním festivalu zahrála podpolianské rozkazovačky) a většina muzik toto dodržuje. Repertoár na jevišti je tedy spjat s regionální identitou performerů. Tento jev však hraje roli pouze u poučeného publika, v situaci neznalého posluchače na tom nezáleží, protože ten většinou nepozná rozdíl a regionální rozdíly jsou pro něj nepostřehnutelné. (Zažila jsem situaci, kdy například folklorní muzika z určité oblasti měla oblečený kroj oblasti jiné a interpretovala hudbu pocházející z regionální oblasti třetí. S tímto jevem je možné se setkat také ve filmové kultuře, kde například lidová hudba tvoří jen kulisu k dané scéně, zde však přibývá ještě ten rozměr, že se liší také obrazová stopa od té zvukové, kdy zvukový track má vlastně naprosto odlišný původ, než muzikanti a hudebníci na obrazovce a jejich nástroje. Jednoduše to, co zní, není kompatibilní s tím, co je vidět.)

V souvislosti s tímto shrnutím dat mám jen dva postřehy, jedním z nich je otázka kritického publika. Kritické publikum je většinou záležitostí folklorních událostí a festivalů. Jak píše Feinberg: „*Jinými slovy, typicky o festivalu hovoříme, pokud jsou jeho návštěvníci zároveň účastníky, zároveň diváky i účinkujícími.*“<sup>47</sup> Vědomí tohoto poučeného a tím pádem kritického publika může být často zdrojem stresu pro hráče i v případě, že hra zrovna není jevištní nebo v jakékoliv míře oficiální. Nyní přichází na řadu spekulace o tom, do jaké míry toto poučené publikum bude kritické, např. pokud vědec navštíví neoficiální zábavu s danou cimbálovou muzikou, do jaké míry bude hodnotit její výkon v případě, že jde hlavně o atmosféru a folklorní seskupení zde má za úkol spíše pobavit návštěvníky než zanechat estetický dojem na co nejvyšší umělecké úrovni. Lidová hudební tvorba je velmi křehkým organismem, který v žádném případě nemá konkrétní tvary, určené hranice, je amorfním prvkem vystaveným (zejména v dnešním světě) mnoha vlivům, které na něj působí, ovlivňují jej, proměňují. O určité stylovosti lze jen stěží hovořit, pokud navíc lidová hudební tradice často zaujímá komerční místo právě ve zmíněné rovině zábavy, je některými hudebníky pojmána jako solidní business anebo představuje jakousi výplň kulturního života občanů bez jakýchkoliv nároků na její kvalitu. Proto bych s laskavým ohledem na tuto stále existující entitu (minimálně v oblasti mikroregionu Strážnicko) zjemnila kritický pohled ať už rádobý znalé veřejnosti, či naopak erudovaných odborníků, s respektem k jejímu přežívání a úctou k jakékoliv její podobě.

Jeden respondent zmínil, že zásadní rozdíl mezi jevištním a mimojevištním hraním je hudba versus atmosféra. Zatímco hra na jevišti je výhradně záležitostí hudební, ve které hraje

---

<sup>47</sup> Ref.: FEINBERG (2018): str. 141.

roli jednak výběr repertoáru, jeho provedení, úprava, rytmus, pěvecká složka a její otázka intonace, mnohdy hra zvučená mikrofony, které odkryjí každý nedostatek, hra v rámci zábavy je o vytvoření atmosféry, hudební složka je zde až druhotnou záležitostí. Jinými slovy je mnohem důležitější, jaký je celkový dojem z muziky, jakou atmosféru umí vytvořit, jak umí zabavit publikum, jestli se výběrem repertoáru trefí do jeho nálady. Podle slov jednoho respondenta je uměním odhadnout, které písně do repertoáru v daný moment zařadit, jakou zvolit dynamiku, jednoduše jak se přizpůsobit celkovou povahou performovaného dané, neustále se měnící vlně publika. Znovu k Feinbergovi a jeho dobrému postřehu: „*Vzpomeňme si, jak se Victor Turner (2004) snažil ukázat, že zážitek nediferencovaného společenství ‚communitas‘ se nejčastěji odehrává v ohraničených prostorech ukrytých před zraky veřejnosti...*“.<sup>48</sup> Interakce potom může mít různou podobu: „*Příkladem aktivního publika jsou lidé, kteří sledují průběh masopustní obchůzky...*“ (zde je zjevný paradox v tom, že stačí být přihlížejícím a tento zájem samotný nás řadí mezi publikum interesované do lidové hudební performance) „*komunikují s maskami a reagují na vznikající situace a předváděné děje, jsou to členové domácnosti, které při velikonoční obchůzce navštěvují koledující děti nebo dospělí, účastníci svatebního obřadu atd.*“.<sup>49</sup> Řekněme tedy, že performance lidové hudby je jevem, který vyžaduje určité prostředí ve kterém je lidová hudba schopna fungovat a plynout, je však žádoucí, nikoliv nezbytné, aby tato performance měla své diváky. Ti jsou jakýmsi odrazovým bodem, inspirací pro interprety lidové hudby. Jsou-li to navíc diváci částečně zainteresovaní do děje a poučení o okolnostech herní situace, je potom mnohem více žádoucí performovat, než když diváci nejsou vůbec, nebo jsou, ale nemají dostatečný zájem či znalosti a schopnosti, jak se na předvádění lidové kultury podílet a nemohou ji tedy přímo na místě korigovat, ovlivňovat, přispívat k ní ani ji jinak směřovat.

Jedním ze zásadních postů v cimbálové muzice je osobnost primáše. Mezi mými respondenty byli čtyři primáši, jejichž názory se v mnohém lišily a v mnohém se sjednocovaly. Na rozdíl mezi jevištním a zábavným hraním se v zásadě shodovali všichni. Dle slov jednoho z nich dokonce jakýsi psychologický um odhadu nálady publika patří k základním dovednostem dobrého primáše. Rozdíl mezi hraním pro hudební prožitek a pro zábavu je pro ně také zjevný. Veřejné, zvučené, oficiální pódiové hraní pak pro ně znamená větší zodpovědnost, kladou na sebe i na kapelu větší nároky v rámci hry, souhry (u některých ještě i obohacené o souhru s taneční složkou). Pokud vyvodíme závěr z těchto výpovědí, kdy téměř všichni

---

<sup>48</sup> Tamtéž.

<sup>49</sup> Ref.: TYLLNER (2010): str. 130

hudebníci pociťují stres při hraní na jevišti, vyvstává otázka, jestli je žádoucí, aby jeviště bylo místem, kde kapela má předvést „něco extra“, a ostatní hraní je to „obyčejné, normální“. Nabízí se perspektiva, jestli je žádoucí pro diváky, obecnost, ostatně i organizátory dané folklorní události, aby hudebníci přizpůsobovali repertoár (a také povahu a charakter celého vystoupení) úrovni akce a jestli tento jev vystavování lidové hudební kultury v podstatě nevytváří onen zmiňovaný rozdíl mezi lidovou tvorbou přirozenou a tou oficiálně prezentovanou. Bylo by v takovém případě východiskem, aby lidové hudební performance neměly k jevištním příležitostem přístup a zůstaly ve svém přirozeném lidovém prostředí zábav, oslav, tradičních svátku ročního cyklu podle zvyklosti? Nebo je třeba přizpůsobit podmínky performance veřejné a nechat rozplynout dogma, že jistý druh této lidové kultury se pro pódiové vystoupení nehodí, je příliš žoviální, neuhlazený, divoký, nemístný? A ruku na srdce, pokud by tato surová podoba folkloru dostala čestné místo na jevištích a pódii, našla by si své diváky? Nebo ještě jinými slovy, vydržel by se na to dívat někdo jiný než poučený znalec, který rozpozná ony minimální rozdíly, nuance zřetelné opravdu jen vědci a hudebníkovi? A měla by tato změna potom smysl? Jak by na ni reagovala veřejnost? Dala by se vůbec atmosféra méně formálního prostředí pro hudebníky na jevišti nějakým způsobem navodit, pokud by šlo o nasvícenou stage festivalu, koncertu, slavnosti, s několika desítkami nebo sty diváků netrpělivě čekajícími v hledišti? Stručněji, je možné dostat přirozenou podobu lidové hudební kultury na jeviště? Pokud ano, je to žádoucí? A pokud je, jak to provést? Je to věc vnějších podmínek, nebo je to záležitost psychického a fyzického stavu hudebníků, na kterou vnější okolnosti nemají žádný vliv?

Kompromisem, částečným řešením či odpovědí na tuto otázku může být využití současných technologií k zachycení a zprostředkování lidové hudební tvorby v jejím přirozeném prostředí a následné nabídnutí těchto materiálů těm, kteří by o to měli zájem. K folklornímu publiku píše také Tyllner: *„Společenství, které je tvůrcem, interpretem a nositelem folklorní skladby, je současně jejím vnímatelem. Často je užíván pojem folklorní publikum, třebaže se nejedná o publikum ve smyslu obecnstva koncertních sálů umělecké hudby. Folklorní publikum může, ale také nemusí být homogenní. Jedná se většinou o venkovská, ale i městská společenství, v nichž se uplatňují různé společenské vrstvy obyvatelstva a ty v nich zastávají odpovídajícím způsobem diferencované postavení... Jen zřídka se tyto skupiny spojují v homogenní celek vnímatelů a účastníků folklorní situace a folklorní tvorby. Přesto však můžeme hovořit o zpětné vazbě mezi realizátory (interprety, performanty) folklorní skladby a vnímately, publikem, která nastává při zpěvních či tanečních*

*příležitostech, kdy se celé společenství svými reakcemi může podílet na obměnách skladby svou bezprostřední reakcí. Tato reakce vnímatelů představuje první sítu, kritiku a sankci, která rozhodne o životnosti folklorní skladby.*<sup>50</sup>

Do této debaty bych ráda přispěla odkazem na hru jedné dotazované cimbálové muziky. Video dokumentuje hru v jakémsi uzavřeném prostoru, jedná se zřejmě o kavárnu či jiný podobný podnik, jde o méně formální hraní a účastník této události přišel a „poručil“ si písničku.<sup>51</sup> Několik zdrojů a také data z terénu nám potvrzují, že při předvádění hudebního folkloru není důležité klást důraz na rozdíly mezi publikum a interprety. Diváci, pokud se přímo neúčastní hudební produkce, jsou často její součástí jednak svými vstupy do dané performance, což je zažitou a běžnou praxí a je považováno za běžné, normální a žádoucí, ale i ti diváci, kteří do performance nezasahují přímo, ovlivňují chod této zábavy mírou pozornosti, zájmu či svou aktuální náladou a svým rozpoložením.

Dalším důležitým aspektem mého uvažování je přístup k lidové hudbě jako předmětu a aktu předávání. Toto vnímání bych rozdělila na aktivní a pasivní. Zatímco aktivní účast na předávání hudebních lidových tradic by znamenala vědomou návaznost na práci a zásluhy předků a pojí se s vlastní vyvíjenou iniciativou, často také je tento aspekt jakýmsi základem pro samotnou aktivitu daného jedince. Pro jedince, který takto k roli hudebníka – primáše a vedoucího přistupuje, je to spíše aktivitou, činností. Něčím, o co se musím snažit, v co musím vkládat energii. Naproti tomu pasivní přístup by potom znamenal jakési přirozené pokračování v něčem, k čemu byl hudebník vedený v dětství a jednoduše v tom pokračuje. Pasivita by mohla být vyjádřena respondentovou odpovědí: „*Role primáše mi připisuje roli vedoucího.*“

Velmi rozporuplně a odlišné názory a pohledy přinesla také otázka vnímání sama sebe jako nositele tradic. Jak již bylo řečeno v úvodu, mou hypotézou bylo, že lidoví hudebníci bez ohledu na míru zachované autenticity jsou nositeli tradic v rámci aktivity, kterou provádějí, tj. hra lidových písní, zpěv, účast na slavnostech v rámci cyklického roku apod. Z analýzy odpovědí respondentů však vyplývá, že tato hypotéza nebyla úplně přesná, aspoň tedy ne stoprocentně. Je patrné, že pro určité hudebníky je důležité, že tato jejich aktivita nebo koníček probíhá vědomě v rámci tradičního rámce, že jejich činnost jakýmsi způsobem navazuje na činnost jejich předků. To jsou většinou ti, kteří mají jakési povědomí o existujících písňových sbírkách, o starých audionahrávkách a tyto materiály jsou jim zdrojem současné tvorby, ať už té dokumentárně-oživující (tedy co nejvíce zachovávající původní podobu), nebo jen jako zdroj

---

<sup>50</sup>Tamtéž.

<sup>51</sup> Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=POmqwYbz9Ps>

inspirace pro tvorbu téměř novou. Zároveň jsou to často ti, kteří v souborech či muzikách zastávají role vedoucích či aspoň přispívají svou tvorbou a tímto svým přínosem k chodu a fungování celého tělesa. Tito respondenti jsou tedy jacísi badatelé amatéři, či aplikovaní etnologové, dá-li se s nadsázkou použít tento termín. O tomto jevu píše Feinberg v úvodu citované knihy,<sup>52</sup> že když započínal svůj výzkum ve slovenském folklorním souboru, hned na první zkoušce, kterou navštívil, se její vedoucí díval na starý videozáznam slovenského lidového tanečníka a zpěváka a pro svou další tvorbu čerpal ze shlédnutého archivního materiálu. V rámci této roviny tvorby mi vyvstává na mysl jev, který bych v souvislosti s re-performancí těchto nahrávek také zmínila. Pokud bychom pomyslně pátrali dál a ptali se, z čeho čerpal onen tanečník zaznamenaný na několik desítek let starém videozáznamu, zřejmě bychom dostali odpověď, že se buďto také snaží v podstatě napodobit někoho, koho zná, viděl, s kým se setkal nebo koho uznává, anebo že čerpá z dovedností předaných generace před ním. Zde se tedy dostáváme k situaci, kdy určité prvky tvorby lidové hudby (tance, říkadel ...) v sobě nesou prvky, které zůstaly nepozměněny, ale i takové, které s každým autorem nabyly podoby nové, či vznikly úplně jiné. Čili jde o existenci nehmotného dědictví, která je však s každou novou generací performerů přetavena v novou podobu.

Možná by stálo zato věnovat se v samostatném projektu tomu, do jaké míry je člověk schopen se dopátrat neměnného jádra dané písně. V této souvislosti nutno vzpomenout fenomenální umění slovenského lidového houslisty Michaela „Miša“ Nogy, který ve svém virtuosním umu dokáže tyto hudební styly rozlišit a je schopen konkrétní skladbu zahrát i na způsob, jakým se hrála v generacích předchozí a jemu dohledných, s minimálním vkladem svého vlastního vkusu a interpretačního citu, ale také jako vyloženě koncertní, univerzální notový zápis pojatý svým vlastním stylem a způsobem. K tomuto tématu by jistě více dodala odborný komentář Alžběta Lukáčová, slovenská etnomuzikoložka,<sup>53</sup> která o slovenském houslovém lidovém projevu měla přednášku na folklorním festivalu Myjava v předešlých letech. V navrženém projektu by šlo o to, co je jádrem písně, které se nemění, zůstává stejné, a co jsou ty odchylky od tohoto jádra přidané každým jedním interpretem, co znamenají, jaký mají význam atp. Čili studovat variační proces, trajektorii určitého díla a analyzovat jeho proměny v časoprostoru.

Druhou stranu mince představují ti hudebníci, kteří se s lidovým uměním dostávají do kontaktu, ale význam tohoto umění a skladeb, které předvádějí, je vlastně vůbec nezajímá. Dle

---

<sup>52</sup> Ref.: FEINBERG (2020). s. 16

<sup>53</sup> Dostupné z: <https://www.stateopera.sk/sk/alzbeta-lukacova>

slov jednoho respondenta: „*Prostě dělám, co mě baví.*“ V této situaci je tedy pro ně účast na performanci lidového hudby koníčkem, stejně jako by bylo třeba plavání nebo basketbal a jakýkoliv přesah přes tuto rovinu či role v kontextu kulturního dědictví pro ně nemá žádnou rozhodující váhu. Tento přístup je tedy osvobozuje od nějakého hodnocení v rámci autenticity, možná taky stresu před odborným, znalým publikem, tím pádem tedy také o jakési potřeby být autentický, napodobovat a dodává jim svobodu v rámci interpretace, kdy performovaná hudba je pokaždé předurčena k naprosto vlastnímu (a mnohdy také spontánnímu) projevu.

Škála vnímání zmíněných jevů je tedy široká a pomyslné extrémy můžeme rozdělit do kategorií oficiální hraní versus spontánní hraní, hra v kontextu tradice versus hra v kontextu současnosti aj. Co vše je tedy možné variovat v rámci interpretace moravské lidové hudby? Co jsou ty prvky, kterými si lidoví muzikanti vytvářejí svůj osobitý styl, rukopis, zvukové poznávací znamení, které je odlišuje od ostatních hudebníků a činí je rozpoznatelnými? Z hlediska notace to může být proměna melodické linky, to ale není moc častý případ. Melodie je jakési tabu, buďto je silně vrytá v paměti hudebníka/zpěváka, to často v případě, že je předána předešlou generací a toto je způsob, jakým se k ní hudebník dostal, anebo nabyt této melodie z onoho zpěvníku, který většinou, aspoň z mé vlastní zkušenosti melodické variace téměř neobsahuje a pokud ano, jedná se spíše o melodické ozdoby (v mnoha zpěvnících zaznamenané ale v reálném životě dané písni nepřezívší).

Nástrojové obsazení je téměř vždy také dáno. Připouštím, že se stává, že lidové písni hrají hudebníci i na jiné nástroje, než jsou ty, na které se hraje lidová hudba dnes (housle, viola, kontrabas, cimbál, klarinet), tím se však má práce nebude zaobírat. Tradiční nástrojové obsazení je jakousi podmínkou pro vzorek respondentů v rámci zvolené výzkumné metody. Jednou důležitou složkou je harmonie – harmonická stránka dané písni. Pro příklad přikládám odkaz na dvě videa. Na obou je ta stejná píseň, verbuňk *Když sem na tú vojnu narukoval*. Na prvním videu<sup>54</sup> je tato píseň prezentovaná v rámci letního hudebního festivalu *Kraj beze stínu* verbířem a cimbálovou muzikou, která v rámci mé analýzy vypadá jako ta, která svou hrou doprovází celý večer a verbířské číslo je zde jako jedno z mnoha v programu. Tato cimbálová muzika evidentně nepřemýšlela nijak zásadněji nad harmonickou složkou doprovodu tohoto zpěváka – tanečníka, harmonie je tedy poněkud čitelná, přímá, přirozeně a logicky na sebe navazující, řekněme, že muzice toto číslo v přípravě trvalo třeba patnáct minut na jedné zkoušce, na které byly akordy domluveny, sjednoceny a později synchronizováno schéma písni

---

<sup>54</sup> Dostupné: [https://www.youtube.com/watch?v=vr\\_ghi\\_Cell](https://www.youtube.com/watch?v=vr_ghi_Cell)



s verbířem. Tento fakt lze podložit situací, kdy primáš v poslední sloce naznačí zásek (čas 2.17) a žádný jiný člen kapely tento jeho záměr neuchopil. Také závěr této skladby není zvukově jasný, celá kapela končí na dvě doby a basista na tři. Touto analýzou se nechci dostat k prázdnému kritizování nebo k soudu úrovně hry. Chci jen toto video zmínit jako situaci z folklorní praxe navíc potvrzenou mými respondenty, neboť jsou příležitosti, které nevyžadují tolik cvičení, píle a důslednosti a toto je jedna z nich (jedná se o letní festival na open stage). Když bychom zohlednili interakci s publikem, je těžké navazovat kontakt, pokud si divák téměř v polovině performance přináší pití pro sebe i pro svůj doprovod, otáčí se čelem k hledišti (a tím pádem zády k jevišti), komunikuje s ostatními diváky a teprve potom usedá. Tato situace nám napovídá, že diváci zřejmě budou tolerantnější k výkonům, které si hudebníci mohou dovolit cvičit všehovšudy patnáct minut, a toto vystoupení je odměněno potleskem s obdivným jásotem. To je ta jedna stránka veřejného vystoupení, byť je jevištní, není nijak formální.

Na druhém videu<sup>55</sup> se setkáme s písní stejnou, avšak v úplně jiné perspektivě. V této písni hrané hudebníky souboru, který je oficiální složkou české lidové hudební tvorby dotovanou ze státního rozpočtu, najdeme naprosto vyšperkovanou hudební úpravu, zpěv intonačně čistý, harmonicko-rytmické pochody zanalyzované a sjednocené v rámci celého tělesa do posledního detailu, co se týká provedení bez chyb a zvukově i obrazově kvalitní. Video má sloužit jako oficiální prezentace souboru v době pandemie s odkazem k *Mezinárodnímu folklornímu festivalu ve Strážnici* a také jako zdravice a částečně (dle úvodního komentáře) jako vzpomínka na časy bez pandemických omezení. Toto video je tedy příkladem situace, kterou by pravděpodobně každá muzika vzala vážně v rámci domácí i kolektivní přípravy, byla z ní možná trochu nervózní, trvalo by delší dobu, než by její členové byli opravdu spokojeni s výsledkem a stejně by pravděpodobně bylo zapotřebí využít schopností zvukaře a technických vynálezů k dosažení opravdu dokonalého a bezchybného projevu.

Pokud mohu porovnat tato dvě videa a nahlížet na ně perspektivou zmiňované literatury i analyzovaných dat, neustále mám před sebou onu nezodpovězenou otázku, kterou jsem si kladla i na začátku této práce. Pokud existuje něco jako autentický folklor, která z těchto dvou podob je mu bližší? Je to tvorba určovaná interpretem navazující na kontexty historie, pouze čerpající z dědictví předků a přetvářející je v dnešní podobu přijatelnou masám, i takovým, které nemají k folkloru žádný vztah (např. fakt, že ke zvukové nahrávce vytvoříme také tematický videoklip) jako ve videu druhém? Nebo je to tvorba nespoutaná, vycházející z intuitivního hraní, stavěná na znalosti a schopnostech každého jednoho interpreta, promíjející

---

<sup>55</sup> Dostupné: <https://www.youtube.com/watch?v=Wxa6e16e4ps>

chyby a nedostatky, a možná ne promíjející, ale akceptující a přijímající je jako součást lidského konání a tím pádem i hudebního projevu, obzvláště toho lidového, jako je tomu v případě prvním? O kterém z těchto dvou videí by Feinberg dokázal říct, že je nebo není autentické? Dalo by se namítnout, že se jedná o dva naprosto odlišné typy nahrávek, které jsou zdánlivě nesrovnatelné a nesrovnatelné. Ponechme ale stranou, že cizinec navštíví zábavu a zaslechne na ní píseň *Když sem na tu vojnu narukoval* a potom, jako člověk poctěný užíváním technologií 21. století doma zasedne za svůj laptop a vyhledá tuto píseň na síti s potřebou slyšet ji znovu? Které video je mu přiblíží? A kdyby na tuto otázku někdo našel odpověď, co by ho k ní přivedlo?

### 5.3 Lidová hudba a gender

Část mého dotazníku byla cíleně věnována vztahu performancí lidové hudby a genderu. Dotazník se dostal do rukou členům čtyř cimbálových muzik, to představuje přibližně 25 respondentů. Tento počet zahrnuje pouze jednu(!) ženu, zbylých 24 respondentů jsou zástupci mužského pohlaví. Tento na první pohled zřejmý fakt mě zavedl k myšlence, proč tomu tak vlastně je, zároveň tento fakt vyvrací teoretické východisko Carla Alberta Bernoulliho: „*Lidová píseň všech národů je z dobré poloviny tvořena a zpívána ženami.*“<sup>56</sup> Z jiného pohledu je jistě zajímavé reflektovat projevy lidové hudby také v zahraničí. Například projekt *Šuhajky* české hudebnice, autorky a umělkyně Moniky Srncové žijící na Tenerife, je dle autorčiných slov přibližování české hudby zahraničnímu publiku. Do jaké míry je tento projekt představením tradičního lidového projevu a do jaké míry je vlastní interpretací námětů, které lidová hudba skýtá je polemikou, do které se zde nebudu pouštět. Každopádně projev Moniky Srncové je v podstatě vystaven na ženských aspektech, je dramaticko-emotivním subjektivním předáním vnitřních hodnot obohacen o vlastní interpretační varianty a rozsáhlé úpravy vycházející z nítra umělkyně. Takovýto projev pak může zase Bernoulliho ženskou polovinu dorovnávat, ostatně Srncová pro doplnění svých projektů si prakticky vždy přizve ženy – umělkyně. Zastávala jsem hypotézu, že samozřejmě schopnost a připisovaná role ženy pečovat o rodinný krb se neslučuje s časovou náročností a častou nutností cestování, která se přímo pojí s rolí hudebníka/hudebnice v cimbálové muzice. Tuto hypotézu jsem však ponechala stranou a ze zvědavosti zařadila toto téma k rozvinutí diskuse jako součásti mého výzkumu. Většina respondentů se vyjádřila ve smyslu, že performance lidové hudby zkrátka mnohem více náleží

---

<sup>56</sup> BERNOULLI, Carl A. (1924). *J.J. Bachofen und das Natursymbol*. Basel. In: TYLLNER (2010), s. 131.

mužským zástupcům právě proto, že projev musí být bytelný, svérázný, výrazný a přesvědčivý, což jsou spíše vlastnosti spojené s mužským projevem. Není to však jediný argument. Zde bych ráda citovala vyjádření jednoho respondenta. Na otázku, proč je v cimbálových muzikách na Strážnicku více mužů než žen, odpověděl (podotýkám, že dotazovaný je členem cimbálové muziky, která je složena ze samých mužů): „*To by mosela byť velice škaredá a zlá baba, abysme sa kvôli ní nepohádali. Ale to by sa zas na ňu nedalo dívať, takže asi proto.*“

V tomto případě by tedy ženský element působil jako rušivý prvek v rámci sociální a zájmové skupiny. Z tohoto tvrzení vyplývá, že pohlaví nemá přímý vliv na tvoření hudby, jako spíše ovlivňuje náladu a atmosféru v dané muzice určitými směry. Na tuto oblast zareagoval také další respondent poměrně zvláště, když poukázal na odlišnost role v daném seskupení s ohledem na gender: „*Z předchozích zkušeností vím, že v prítomnosti ženy/žen v muzice vznikajú (byť nevedomky) jakési tábory, často se ta mužská časť nechá svést sympatiemi k ženskej složce, než aby si stála za svým vlastným názorom a pohľadom na vec a pak vznikajú spory. Pokiaľ by som mal mať v muzice ženu, chcel by som, aby muziku buď vedla, alebo organizovala.*“

První ženou v lidové muzice je podle pramenů romská primáška Cinka Panna<sup>57</sup>. Tuto osobnost, jejíž příběh byl mj. zpracován také ve filmovém provedení,<sup>58</sup> zmínila ve své odpovědi jediná dotazovaná žena. Jsou však cimbálové muziky, které jsou tvořeny výhradně ženami, např. *Cimbálová muzika Ženičky z Hluku*.<sup>59</sup> Zde ale vyvstává zase otázka, co by udělala přítomnost jediného muže v ženské kapele. Každopádně se jedná o téma, které by šlo samostatně rozpracovat, co ovlivňuje tvorbu hudebního kolektivu, proč jsou určité muziky zastoupeny jen jedním pohlavím a proč tomu zase jinde může být jinak a bez problému.

#### 5.4 Lidová hudba jako komunikace

Další oblastí, kterou jsem se prostřednictvím dotazníku snažila v respondentech odkrýt, byla oblast hudby jako komunikačního prostředku. Z mého pohledu totiž jen takto může lidová hudba neustále žít, je-li natolik živá, že vyjadřuje postoje nebo komentuje problematiku dnešního světa. Téměř každý respondent na otázku, zda se dá skrze lidovou hudbu něco sdělovat, odpověděl, že ano. Pro některé je lidová píseň prostředkem, do kterého mohou promítnout své vlastní emoce, může tedy plnit funkci jakési vnitřní projekce, osobního dialogu

<sup>57</sup> MANN, Arne B. (1992). *Neznámí Rómovia: zo života a kultury Cigánov-Rómov na Slovensku*. Bratislava: Ister science press.

<sup>58</sup> Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/246399-cinka-panna/prehled/>

<sup>59</sup> Dostupné z: <https://www.mestohluk.cz/spolky/cm-zenicky/>

v sobě samém, naladit se spíše na pocit, který daná píseň přináší než na její konkrétní textový obsah, a promítnout si tak konkrétní osobní záležitosti. Prožitek se tak odehrává uvnitř. Druhou rovinou tohoto prožitku může být ten přímo explicitní. A to v takovém případě, kdy například text lidové písně je natolik nadčasový, že se dá vztáhnout k situaci osoby, která lidovou píseň hraje nebo zpívá. Může to být např. vyznání lásky, komentář směrem k vyšší politické entitě z pozice „*poddaného*“, text vyjadřující smutek bez konkrétní příčiny, či naopak radost bez zjevného podnětu, dále podle respondentů láska k alkoholu, k regionu, odhodlání, soudržnost apod. Toto tvrzení však jeden respondent vyvrací názorem, že témata lidových písní dnes již nejsou aktuální, lidé nevědí, co je to válka a nebezpečí, a proto nemohou pochopit sdělení obsažené například v písních o vojně. Stejně jako například písně o lásce, které brání rodina. Tato témata jsou podle respondenta „*out – of – date*“ a to, co je na lidových písních ceněno nejvíce, je chytlavá melodie či rychlé tempo.

V odpovědích jsem se také setkala s názorem, že hudba může být mnohem jednodušším způsobem komunikace než mluvené slovo. Zajímavá je taky shoda o nevyhnutelnosti zapojení citů do hry či zpěvu: „*Hudba je pro mě jako obohacená řeč. Představuji si to tak, že mozek komunikuje s okolím prostřednictvím řeči. A když k řeči přidáme melodii, jako bychom do komunikace s okolím zapojili i srdce.*“ A dále: „*Hudbou se dá sdělit úplně všechno. Je to vlastně nejuniverzálnější jazyk, který víc než co jiného, odhaluje osobnost člověka.*“

Sdělování pro hudebníky má ještě jednu podobu. Pro ty, kteří dosáhli jakési hráčsky-teoretické úrovně, se může hudba stát jakousi řečí v jazyce hudby, kdy, a to zejména při nenacvičeném hraní, může dojít ke komunikaci skrze způsob hry, volbu harmonicko-melodických prvků apod. Tyto nuance však rozliší jen ti muzikanti, kteří dosáhli pomyslné schopnosti rozpoznat konkrétní tónovou výšku, identifikovat ji a případně na ni zareagovat. Domnívám se, že to bude odvážné tvrzení, ale ne každý lidový muzikant se na této úrovni pohybuje, z řad diváků či posluchačů by procento bylo jistě ještě menší. Tato rovina je tedy komunikací na výhradně vnitřní úrovni. Tuto dichotomii sdělování však někteří respondenti vnímají jako poněkud zjevnou a hmatatelnou: „*Mám pocit, že skrz hudbu, potažmo její interpretaci, lze velmi dobře vyjádřit náladu. Ať už je člověk v jakémkoliv rozpoložení, jsem přesvědčený, že se to v interpretaci vždycky odrazí a posluchač to vnímá. Své vlastní hraní vnímám jako prostředek k pobavení ostatních, nic hlubšího jsem se ani nikdy hraním sdělit nesnažil, to souvisí asi se zvládnutím nástroje. Dále se mi líbí úpravy, kde je vhodným zharmonizováním podpořený jejich text.*“

Jednotným shrnutím tohoto tematického okruhu – navzdory různým pohledům na hudbu jakožto komunikační jednotku – zůstává, že odpovědí na otázku, zda hudba může něco přenášet, je jednoznačné ano. Každý, dle své povahy, angažovanosti, nástrojově-pěveckých schopností a jiných faktorů na hraní a zpěvu hledá jistě své vlastní důvody, proč pro něj hudba jako komunikační jednotka má význam.

## 5.5. Lidová hudba, emoce, vkus

Z odpovědí získaných od respondentů vyplývá, že to, co v rámci hudby vyvolává emoce, je výrazně proměnný faktor závisející na subjektivním hodnocení krásy. Určité vlnové délky hudby a její pozitivní či negativní účinky na lidskou psychiku zkoumali filozofové již ve starověkém Řecku: *„Představa harmonie a úměrnosti prochází celým starověkem a prostřednictvím Boëthia (4. – 5. století) přechází až do středověku. (...) Boëthius také připomíná, že pythagorovci věděli, že různé hudební mody působí odlišně na psychologii jedinců, a hovořili o rytmech tvrdých a měkkých, rytmech vhodných k různé výchově chlapců či rytmech jemných a necudných. Pythagoras prý uklidnil opilého mladíka a přiměl ho lépe se ovládat, když mu dal zahrát melodii v hypofrygické tónině (neboť frygická tónina u něj vyvolávala předráždění) a spondejském rytmu. Pythagorovci si k usínání nechávali hrát určité melodie, aby ve spánku zklidnili myšlenky na každodenní starosti, a s pomocí jiných zvukových modulací se naopak po probuzení zbavovali strnulosti.“*<sup>60</sup> Kdybychom si chtěli ověřit, zda tyto staré mody mají takové vlivy na lidskou psychiku, které antičtí filozofové v rámci svých studií předložili, bylo by to možné, a to dokonce i v rámci lidové hudby. Ve zmiňovaných zpěvnících bychom jistě našli spoustu lidových písní, jejichž melodie byla vytvořena v modech (starých církevních tóninách). To ale není naším záměrem, i když by tato studie jistě byla zajímavá. Mým cílem je poukázat na to, že autentická správnost daných písní a subjektivní hodnocení estetického potenciálu těchto písní jsou dvě naprosto odlišné roviny vnímání těchto hudebních jednotek, a nejen že spolu mohou, ale nemusí souviset, ale mohou také být založeny každá na naprosto subjektivním pohledu diváka/posluchače. Filozof Tomáš Kulka poukazuje na složitost uchopení vnímání umělecké hodnoty z objektivního hlediska: *„Nemohla by být umělecká hodnota jednoduše označena za tvořivost, originalitu či novost jako takovou? Kdybychom postříkali plátno namátkou vybranými barvami a vzniklé skvrny pak všelijak rozmazali, výsledkem by mohlo být ‚dílo‘, které by představovalo tvořivost, originalitu, novost*

---

<sup>60</sup> ECO, Umberto. ed. (2015). *Dějiny krásy*. Praha: Argo. s.63.

*v tom smyslu, že nikdy předtím nic takového vytvořeno nebylo. To by však ještě neznamenalo, že bychom tento ‚originální‘ výtvor měli považovat za umělecky hodnotný. Ačkoli by jeho inovace mohly mít význam osobní (mohly by se například stát výchozím bodem naší kariéry), pro ‚svět umění‘ by byly bezvýznamné. K tomu, aby takto významné byly, je nutné, aby dané inovace byly uměleckým světem chápány jako inovace, které předkládají či alespoň nastiňují řešení aktuálních uměleckých problémů. Inovace musí ukazovat a otevírat cesty a možnosti k dalšímu estetickému a uměleckému využití.“<sup>61</sup>*

Je velmi zajímavé, že jeden z respondentů se zmínil právě o písničkách z oblasti Hornácka: „*Poslech těchto písni je mi v mnohém inspirací a vyvolává ve mně pocity štěstí. Je to prostě krása.*“ Je známo, že právě oblast Hornácka je velmi bohatá na lidové písně ve starých tóninách. Jistě by stálo za samostatnou studii vybrat písně a zkoumat respondenty při poslechu těchto písni, nechat je zaznamenávat aktuální rozpoložení a tím vytvořit jakousi mapu pocitů. I když nejde o hlavní téma této práce, jistě nás to vede k domněnce, že staré stupnice takto uchované v lidových písničkách jsou stále živé a stále zasahují nitro mnoha posluchačů.

Jsou však i faktory lidové hudby, které na posluchače působí opačně, tedy nelibě, spíše negativně. Respondenti se téměř jednoznačně shodli, že falešný zpěv, špatná intonace či nečistá hra na nástroj doopravdy nelahodí lidskému uchu: „*Negativní emoce ve mně vzbuzují nesehrané muziky, špatné aranže. A falešný zpěv. Ten mi vadí asi o chlup více než falešné hraní.*“ K sehranosti muziky měl jiný respondent tento dodatek: „*Nesmírně mě baví naplnění silné vize jednotlivých projektů, to, že na první pohled či poslech poznáte, že to není šité horkou jehlou, abychom teda něco zazpívali, zahráli.*“

Toto je potvrzení předešlé diskuse, že mezi posluchači se najdou i takoví, kteří rozliší performanci připravenou dopředu a performanci, která se tvoří na místě. Tím samozřejmě nechci říci, že by jedno bylo víc než druhé, každá performance, jak už bylo řečeno, si v dané situaci najde své diváky a posluchače, pokud zapadne do dané atmosféry. Jen chci poukázat na tento rozdíl, který spousta laických posluchačů může opomenout a tím pádem mezi těmito dvěma póly lidové hudby nedělat rozdíly.

## 5.6. Zhodnocení výzkumu

---

<sup>61</sup> KULKA, Tomáš. (1994). *Umění a kýč*. Praha: Torst. s. 73.

K tomuto tématu však dále také KULKA, Tomáš. (1984). The Artistic and the Aesthetic Value of Art. In: *The British Journal of Aesthetic*. Vol. 21. č. 4.

Zkoumání sociokulturního prostředí lidových muzikantů v oblasti jihomoravského Dolňácka je bezesporu tématem, které by si zasloužilo důslednější, obsáhlejší a detailnější šetření, než je výzkum provedený v rámci této práce. V této kapitole bych ráda zdůraznila mezery, které se v průběhu výzkumu objevily, či problémy, které by bylo možné v budoucnu podrobněji popsat a rozklíčit.

První z takových věcí by bylo zajisté lepší vzorkování v rámci terénu. Při zkoumání prostředí lidových muzikantů v oblasti Strážnice bych příště oslovila pokud možno všechny muzikanty. V současné době vím o dalších dvou lidových muzikách, které by mohly být do mého výzkumu zahrnuty. Nestalo se tak proto, že jednak pro tento výzkum stačil jen určitý počet respondentů (a přeci jen pracuji s metodou kvalitativního, nikoliv kvantitativního výzkumu), ale také proto, že by to byli lidé, se kterými mě nepojí žádná osobní vazba, tedy neznáme se natolik, aby bylo samozřejmé s nimi vztah důvěry pro výzkum tak důležitý navázat. Zpětně reflektuji, že kdybych tyto potenciální respondenty oslovila, mohl být tento výzkum „kompletní“ a bylo by možné říct, že oslovení a zapojení do výzkumu byli všichni aktivně působící lidoví muzikanti z oblasti Strážnicka. V rámci zkoumání lidové hudby a lidových hudebníků v této oblasti bylo vydáno již několik výše citovaných knih, avšak byly zaměřeny většinou na jednotlivce jako osobnosti hudebně-folklorního prostředí, nebo se týkaly konkrétních písní či veršů, tedy obsahu sdělení těchto hudebníků. V kontextu bádání v této oblasti by tak plošná sonda se zaměřením na osobnost hudebníka byla jistě ojedinělým počinem s neobvyklou perspektivou. Doufejme tedy, že tato práce podnítl další badatele v realizaci takového výzkumu, když ne, aspoň inspiruje nebo poukáže na problematiku z jiného úhlu pohledu, než je ten více muzikologický a méně etnologický v rámci etnomuzikologie.

Další sebekritická reflexe se týká metodologie. Zde však vstoupila do mého záměru poněkud nečekaná událost světové pandemie, byla jsem tedy nucena nahradit rozhovory tváří v tvář za „pouhé“ dotazníkové šetření, které ale má jistou váhu obzvláště v případě, je-li jeho polostruktura vytvořená tak, aby dávala respondentovi smysl a dostatečnou volnost pro rozvinutí vlastních myšlenek. Jako badatelka jsem však byla ochuzena o vzácné „vlnění“ mezi mnou a respondentem, o společnou atmosféru vytvořenou osobním setkáním, která mnohdy vytvoří takové podhoubí pro sdílení, na jejímž základě může být otevřeno či vyřčeno něco, co bez ní jen těžko badatele či respondenta napadne. Stejně tak je něco jiného studovat kulturní událost a být na ní fyzicky přítomen, zvláště jedná-li se o výzkum s důrazem na sociokulturní prostředí jedince či skupiny, a sedět a analyzovat video, na kterém je tato kulturní událost zaznamenána. Vzniklou situaci jsem však byla nucena nějakým způsobem řešit a

zároveň jsem věděla, že téma, které jsem si pro tuto situaci zvolila, je pro mě tak říkajíc srdcové a dokážu jej zpracovat s největším osobním vkladem a nejlíp, jak dokážu. Již z principu ale bylo zvláštní dělat výzkum s lidmi a o lidech, když je zakázané se s nimi vídat a potkávat. Tato situace samozřejmě měla své důsledky, nikoliv však fatální. Asi dva z několika desítek oslovených muzikantů nerozuměli některým otázkám v dotazníku, situace, že na něj odpovídali zpětně a dodatečně nepřinesla možnost tuto otázku dovysvětlit či jinak formulovat, jako by tomu bylo při osobním setkání, proto tedy nebylo možné tato data získat. Na druhou stranu respondenti měli možnost více nad otázkou přemýšlet, jejich čas mezi otázkou a odpovědí byl dlouhý tak, jak to potřebovali. Svým způsobem bylo pro respondenty složité zamýšlet se nad jistými jevy a možná že to mnoho z nich dělalo vůbec poprvé, natolik pro ně byla a je lidová hudba a dění s ní spjaté součástí jejich života.



## 6 Závěr

Pokud existuje něco, co by stálo za zmínku v samotném závěru této práce, jistě je to poukázání na fakt, že ačkoliv jsem se jako badatelka za použití lety ověřených metod a pod vedením opravdových odborníků snažila dobrat k co nejvíce objektivním závěrům, musím s pokorou přiznat, že na dotažení všech otázek a problémů, které se v průběhu psaní práce objevily, bude dobré v budoucnu dále soustavně pracovat. Nešlo snad o chyby v průběhu samotného výzkumu, ale o samotný princip. Dle mého názoru je velmi těžké zachytit tak citlivý a proměnný fenomén jako je prostředí lidových muzikantů, tím spíše je kategorizovat a zařadit do určitých charakteristik. Jak a kam zařadit něco, co často nejde pojmenovat ani slovy? Cení si veškeré snahy všech mých respondentů (a tímto jim také velmi děkuji za nezištnou spolupráci na výzkumu, za jejich čas a energii), že se snažili a odvážili (mnozí možná poprvé) mluvit o tom, co je pro mnohé z nich intimní, osobní, citlivé, často však také nepojmenované či nepojmenovatelné. Dotazník, který sloužil jako nástroj komunikace mezi nimi a mnou – badatelkou – skýtal spoustu slepých uliček a je obdivuhodné, že se mezi hudebníky našli takoví, kteří, ač pro všechny z nich je lidová hudba činností spíše neprofesní, zašli pro své odpovědi hluboko do svých myslí a často také srdcí. Jsem si vědoma toho, že spousta z nich se nepovažuje za nejlepší hráče a tím pádem vhodné respondenty pro tento výzkum. Vážím si však toho, že překonali svůj osobní postoj a uvedli své upřímné, pravdivé a detailní odpovědi.

*„Hudba vyjadřuje to, co nelze říci a nebo o čem je nemožné mlčet.“*

Victor Hugo

## 7 Seznam použité literatury

BARZ, Gregory. ed. (2008). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford University Press.

BERGER, Harris. Merle & STONE, Ruth. (2019). *Theory for Ethnomusicology: Histories, Conversations, Insights*. Abingdon on Thames: Routledge.

BERNOULLI, Carl A. (1924). *J.J. Bachofen und das Natursymbol*. Basel. In: TYLLNER (2010).

BUDILOVÁ, Lenka J. (2015). Metodologické aspekty terénního výzkumu. In: TOUŠEK, Laco. (eds.): *Kapitoly z kvalitativního výzkumu*. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni.

ECO, Umberto. ed. (2015). *Dějiny krásy*. Praha: Argo.

ELLIS, John. (1885). *On the Musical Scales of Various Nations*. Journal of the Royal Society of Arts 33.

FEINBERG, Joseph. G. (2018). *Vrátit'folklór ľudom*. Sociologický ústav.

GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: seberepresentace v každodenním životě*. Přeložil Milada MCGRATHOVÁ. Praha: Portál, 2018. Str. 14.

HOLÝ, Dušan. (2013). *Problémy vývoje a stylu lidové hudby: lidová taneční hudba na moravské straně Bílých Karpat v subregionu Hornácko*. Brno: Masarykova univerzita.

HRABALOVÁ, Olga. (2000). *Lidové písně z Kyjovska a Ždánicka*. Kyjov: Město Kyjov.

JANÁČEK, L. ed. (1899). *Národní písně moravské nově nasbírané*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění.

KOSTRHOUNOVÁ, Daniela. Výzkumy mezi katolickými kněžími (sonda do problematiky). In: PAVLÁSEK, Michal a Jana NOSKOVÁ. ed. (2013). *Když výzkum, tak kvalitativní: serpentinami bádání v terénu*. Brno: Masarykova univerzita. s. 124.

KRÁTKÁ, L. (2011): *Československá námořní plavba očima československých námořníků. 1959 – 1989*. Diplomová práce. Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy.

KRATOCHVÍL, M. (2009): *Lidová hudba v Československu*. Praha: Etnologický ústav AV ČR.

KULKA, Tomáš. (1994). *Umění a kýč*. Praha: Torst. s. 73.

KULKA, Tomáš. (1984). The Artistic and the Aesthetic Value of Art. In: *The British Journal of Aesthetic*. Vol. 21. č. 4.

KUNST, Jaap. (1959). *Ethnomusicology. A Study of the Nature of Ethnomusicology, Its Problems, Methods and Representative Personalities to which has Added a Bibliography*. The Hague: Musicologica.

KUŘÍMSKÝ, Viktor. ed. (2015). *Zpěvník lidových písní ze Ždánicka*. Ždánice: Albert.

LÉBL, Vladimír a POLEDŇÁK, Ivan (eds.) *Hudební věda III. Historie a teorie oboru, jeho světový a český vývoj*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1988, s. 779–822.

MANN, Arne B. (1992). *Neznámí Rómovia : zo života a kultury Cigánov-Rómov na Slovensku*. Bratislava: Ister science press.

MERRIAM, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. s. 3———4.

NETTL, Bruno. (2015). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions*. Urbana, Chicago; Springfield: University of Illinois Press. s. 5.

PAJER, Jiří. (1986): *Marie Procházková (1886–1986): Zpěvačka ze Strážnice. Hodonín: Okresní kulturní středisko*.

PLOCEK, Jiří. (2002). *Folklorní mapa Moravy: folklorní regiony, památky, festivaly, výroční obyčeje, regionální hudba*. Brno: Gnosis.

POPELKA, Pavel. (1995). *Příběhy v písní vyzpívané: lidové balady z moravských Kopanic*. Břeclav: Moraviapress.

PROCHÁZKOVÁ, Jarmila a kol. *Vzaty do fonografu: slovenské a moravské písně v nahrávkách Hynka Bíma, Leoše Janáčka a Františky Kyselkové z let 1909–1912*. Brno: Etnologický ústav AV ČR.

RABINOW, P. ed. (2007): *Reflections on Fieldwork in Morocco*. University of California Press, Berkeley.

REICHEL, Jiří. (2009). *Kapitoly metodologie sociálních výzkumů*. Praha: Grada, Sociologie. s. 66.

RICE, Timothy. (2020). *Etnomuzikologie: Velmi krátký úvod*. Praha: Univerzita Karlova. Karolinum. s. 13.

SCHÜTZE, Fritz. (1999). *Narativní interview ve studiích interakčního pole*. Biograf 20: 36 odst.

SUŠIL, František. ed. (1998): *Moravské národní písně: s nápěvy do textu vřaděnými*. Praha: Argo.

TYLLNER, Lubomír. (2001): *Dudy a dudácká muzika 1909*. Praha: Etnologický ústav AV ČR. (Spolupráce Spurný, Tomáš).

TYLLNER, Lubomír. *Tradiční hudba: hledání kořenů*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2010. s. 18.

TYLLNER, Lubomír: Tradiční hudba – problém definice. In: BLAHŮŠEK, Jan a JANČÁŘ Josef (eds.). (2008). *Etnologie – současnost a terminologické otázky*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury.s. 35.

TYLLNER, Lubomír. ed. (2014). Hudební instrumentář. In: BAHENSKÝ, František. *Velké dějiny zemí Koruny české*. Praha: Paseka.

UHLÍKOVÁ, Lucie. ed. (1997). *Od folkloru k folklorismu: slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury. s. 228—229.

VANĚK, Miroslav. ed. 2003. *Orální historie: Metodické a „technické“ postupy*. Olomouc: Univerzita Palackého.

## 8 Seznam on-line zdrojů

<https://www.csfd.cz/film/246399-cinka-panna/prehled/>

<https://www.mestohluk.cz/spolky/cm-zenicky/>

<https://www.nulk.cz/historie-nulk/>

<http://www.nulk.cz/nositele-tradice/>

<https://www.stateopera.sk/sk/alzbeta-lukacova>

<https://www.youtube.com/watch?v=POmqwYbz9Ps>

[https://www.youtube.com/watch?v=vr\\_ghi\\_Cell](https://www.youtube.com/watch?v=vr_ghi_Cell)

## Příloha 1: Dotazník

Rozhovor – Bakalářská práce – Anna Habancová

Vážená respondentko/vážený respondente, děkuji za Tvou ochotu zúčastnit se mého výzkumu ve formě vyplnění tohoto dotazníku náhradou za rozhovor tváří v tvář. Tvé údaje budou anonymizovány, slouží jen k mé orientaci. Pokud by Tě ve spojitosti s otázkou napadla odpověď, která se netýká konkrétně Tebe, ale byl jsi jejím svědkem či se stala někomu z Tvých blízkých, i taková odpověď se počítá. Každý uvedený bod v tomto dotazníku také prosím vnímej jako téma k odpovědi a obecným pravidlem je, že čím delší odpověď, tím lépe, proto se klidně rozepiš. Tento dotazník má simulovat živý rozhovor trvající zhruba hodinu, proto zkus ke každé otázce napsat alespoň odstavec.

Vyplněný dotazník pošli, prosím, na e-mail XXXXXX, a to nejpozději do neděle, YYY.

Ze srdce děkuji za Tvůj čas a ochotu.

S pozdravem

A.H.

Kontaktní údaje

Jméno (v případě preference anonymizace v následné analýze dat postačí iniciály):

Věk:

Město:

Dotazník:

- Považujete se za nositele kulturního dědictví?
- Považuje vás vaše okolí za nositele kulturního dědictví? (Otázku můžete rozvést i směrem, jak na vaše hraní/zpívání reaguje vaše okolí, jak vás vnímá, jaké reakce vyvolává tento váš koníček)
- Co pro vás znamenají lidové písně, které hrajete?
- Vnímáte nějaký rozdíl mezi hraním spontánním/pro zábavu a hraním na jevišti?

### Hudba jako komunikace

- Máte pocit, že lze skrze hudbu něco sdělit? Sdělujete něco někomu skrze hudbu? Vyjadřujete něco lidovou hudbou, kterou performujete? Dá se vůbec skrze hudbu něco sdělovat?
- Co ve vás v rámci lidového folkloru vzbuzuje emoce? (Interpretace, konkrétní skladba atd.)

### Tradice

- Vnímáte tradiční způsoby hry jako limitující, či spíše v pozitivním slova smyslu?
- Odhadnete, kolik zhruba znáte písní?
- Myslíte, že v rámci jižní Moravy a hudebního folkloru zde existuje nějaký kult osobnosti?
- Proč je v cimbálkách více mužů, než žen

### Ostatní

- Mají ženy jiný vztah k hudebně – lidovému prostředí?
- Přišívá vám hra lidové hudby nějakou roli?
- Mění se Vaše chování/jednání v momentě performance tradiční hudby (např. s oblečením do
- kroje, s uchopením nástroje? Připisuje Vám performance nějakou roli?
- Ovlivňují Vás (nálada, výkon, atmosféra v kolektivu) diváci?
- Jaký význam má pro Vás společenství, ve kterém performujete?
- Napadá Vás ještě něco, co byste ráda/rád zmínil/zmínila?

## Příloha 2: Seznam oslovených cimbálových muzik

Cimbálová muzika Danaj

Cimbálová muzika Pavla Múčky

Cimbálová muzika Krepina

Cimbálový muzika Jožky Šťastného

### Příloha 3: Fotodokumentace



Cimbálová muzika Danaj ze Strážnice. © Pavel Sochor

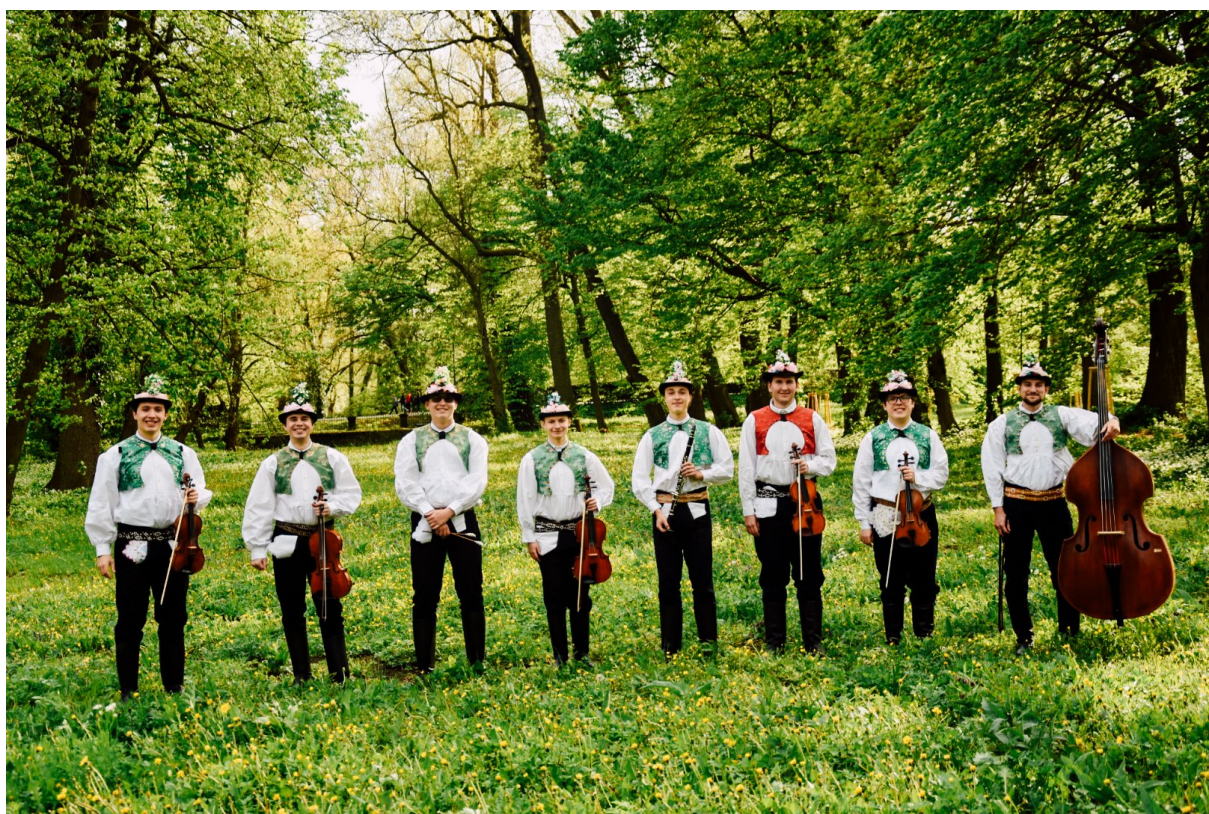


Cimbálová muzika Pavla Múčky ze Strážnice. Foto: archiv muziky.





Cimbálová muzika Krepina. Foto: archiv muziky.



Cimbálová muzika Jožky Šťastného. Foto: archiv muziky.